НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ЗБОРНІК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗІСАЎ VI МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ «ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»

(Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года)

Мінск
«Права і эканоміка»
2016

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
З41

З41 **Зборнік** дакладаў і тэзісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года) /гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – 854 с.
ISBN 978-985-552-585-2.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 19–20 лістапада 2015 года ў г. Мінск. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

ISBN 978-985-552-585-2

Змест

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

У.Р. Гусакоў
Старшыня Прэзідыўма НАН Беларусі,
доктар эканамічных навук, акадэмік

Шаноўныя ўдзельнікі і госці канферэнцыі!

Рады вітаць вас у Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі на штогадовым навуковым форуме «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». Ён ужо стаў традыцыйным і заўсёды збірае мноства слаўных вучоных з усёй Беларусі і іншых краін. Рады, што з году ў год расце колькасць удзельнікаў і навуковая дыскусія становіцца ўсё больш актыўнай і плённай.

Цяперашні час прапануе вучоным усё больш складаныя пытанні і выклікі, з якімі магчыма зладзіць толькі сумеснымі намаганнямі, шматбаковым дыялогам. У гуманітарных навуках гэта яшчэ больш актуальна, бо ў эпоху змешвання культур, змянення культурнай парадыгмы – а мы ўсе адчуваем, што адбываецца каштоўнасны, светапоглядны злом – менавіта гуманітарныя стасункі, культурныя зносіны апынаюцца найбольш уразлівымі і патрабуюць усебаковага аналізу, абмеркавання і падтрымкі. Ад іх стану, ад таго, ці своечасова і цалкам пераадолены супярэчнасці і цяжкасці, што іх выпрабоўваюць, залежыць увесь наш матэрыяльны свет, жыццё грамадства ва ўсіх праявах.

Толькі моцная гуманітарная аснова – культура, мастацтва, грамадскія зносіны, асэнсаванне мінулага і стварэнне стратэгій будучыні – здольная забяспечыць поспех нашых намаганняў у кіраванні складаным цяперашнім часам, не згубіць арыенціры, своечасова папраўляць хібы, каб не згубіць будучыню. Таму на вас, шаноўныя даследчыкі гэтай тонкай матэрыі, кладзецца вялікая адказнасць, гэта выклікае павышаную ўвагу да вашых даследаванняў з боку грамадства, і тым цікавейшай і важнай становіцца ваша дыскусія.

Вядома, у першую чаргу, гэта тычыцца актуальных даследаванняў, што маюць прадметам сучасныя міжкультурныя камунікацыі, узаемапранікненне і ўзаемаўзбагачэнне культур і, як след, самабытнасць кожнай асобнай культуры, якая ўключаецца ў гэты дыялог, яе карані, яе спадчыну і тое, як яна жыве ў сучасным кантэксце.

І разам з тым, відавочная неабходнасць фундаментальных даследаванняў культуры і мастацтваў, адкрыццё і асэнсаванне законаў, па якіх яны развіваюцца, удакладненне існуючай культурная парадыгмы, яе межаў і магчымасцей.

Гэта сапраўдны скарб для навукоўцаў, якія з усёй увагай і скрупулёзнасцю адкрываюць незлічоныя таямніцы нашай цывілізацыі, але і для творцаў, для тых, хто стварае новы час культуры, шукае новыя шляхі, законы, падыходзіць да новых безданяў. Для іх вашыя даследаванні – выдатны арыенцір у невядомым. Жывая культура заўсёды таямнічая, няўлоўная, зменлівая. Фіксуючы яе здабыткі, занатоўваючы яе шляхі, разгадваючы яе рэбусы і адкрываючы тое, што схавана глыбока ўнутры гэтага няспыннага жыцця, вы ствараеце яе біяграфію, падтрымліваеце яе агонь.

Я хачу падзякаваць вам за вашу нястомную працу, якая часта застаецца па-за зрокам, за несупынныя творчыя імкненні. За тое, што ў эпоху штодзённых глабальных выпрабаванняў і канфліктаў вынікі вашай працы вяртаюць людзей да адзінай правільнай думкі: чалавек – гэта гучыць годна.

Няхай шостая міжнародная навуковая канферэнцыя «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» стане выдатнай прасторай для ўзаемапаразумення, узаемадзеяння і новых адкрыццяў.

Плённай працы, калегі!

А.А. Каваленя
Акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў
НАН Беларусі, доктар гістарычных навук, прафесар

Паважаныя ўдзельнікі, арганізатары і госці Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў»! Шчыра рады вітаць вас ад імя вучоных Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі!

Мерапрыемства, якое мы з вамі зараз адкрываем, ужо можна лічыць знакавай з’явай беларускай гуманітарнай навукі, свайго роду штогадовай вехай, што падводзіць вынікі года мінулага, вышынёй, з якой ужо праглядаюцца перспектывы далейшага развіцця, новыя напрамкі, планы навуковых дасягненняў і здзяйсненняў творчасці. Наша канферэнцыя сабрала вядучых спецыялістаў у галіне архітэктуры, выяўленчых і экранных мастацтваў, тэатра, музыкі, этналогіі і фалькларыстыкі, музеязнаўства, тэарэтыкаў і практыкаў сваіх спецыяльнасцей. Вельмі прыемна, што на навуковым форуме ўдзельнічаюць вучоныя і спецыялісты прыкладных сфер навукі і адукацыі з Беларусі, Расіі, Украіны і іншых краін, якія маюць магчымасць сустрэцца і абмеркаваць у цёплай сяброўскай атмасферы мноства агульных тэм для зносін – асабістых, дзелавых і прафесійных.

Назва нашай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» вызначае парадыгму асэнсавання гістарычнай сувязі матэрыяльнай і духоўнай культуры, каб уявіць разуменне сутнасці кожнай з’явы ў культуры ў шырокім сэнсе гэтага паняцця.

Вядома, што наш погляд назад, скрупулёзнае вывучэнне гісторыі, усё гэта робіцца перш за ўсё каб найлепшым чынам усвядоміць сапраўдны стан спраў – зразумець цяперашні стан духоўна-культурнага развіцця грамадства. Менавіта ў гэтым заключаецца ключавы сэнс разумення традыцыі як перадачы, трансляцыі вопыту, характэрных і найбольш каштоўных рыс, якія варты працягу.

Апошнім часам вучонымі Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры шмат зроблена для навуковага асэнсавання нацыянальнай культуры.

Падрыхтаваны і выдадзены такія буйныя шматтомныя выданні, як «Нарысы гісторыі культуры Беларусі» у 4 тамах – тамы 1, 2; «Архітэктура Беларусі» у 4 тамах. Завершана шматтомная «Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя».

Шматтомнае выданне «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» адзначана спецыяльнай прэміяй Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва 2014 года. Фундаментальная праца «Беларусы» ўдастоена прэміі «За духоўнае адраджэнне».

Таксама спецыяльнай прэміяй дзеячам культуры і мастацтва 2014 года адзначана праца аўтарскага калектыву пад началам Барыса Андрэевіча Лазукі па адраджэнні традыцый нацыянальнай культуры і значны ўклад у стварэнне экспазіцыі музея гісторыі слуцкіх паясоў у г. Слуцку Мінскай вобласці.

Намаганнямі Цэнтра праведзены ў г. Мінску такі буйны форум як XV Міжнародны з'езд славістаў. На працягу амаль 20 гадоў Цэнтр з'яўляецца арганізатарам навукова-практычных мерапрыемстваў па святкаванні Дня беларускага пісьменства.

Шаноўныя калегі! Сапраўды, у нас шмат дасягненняў. Тым не менш, у нас яшчэ і шмат нявырашаных праблем. Мы павінны даць на іх адказы.

Напрыклад, што неабходна здзейсніць навуцы, каб адбыўся эфектыўны прарыў у няпростай справе эстэтычнага выхавання нашых дзяцей, каб у нашай краіне навучыліся спяваць, танцаваць, граць на музычных інструментах і валодаць традыцыйнымі беларускімі рамёствамі агульная большасць падрастаючага пакалення.

Наступнае. Якія захады павінна зрабіць навука, каб рэпертуар нашых тэатраў, масавых мерапрыемстваў набыў шырокае нацыянальнае гучанне?

Што павінна здзейсніць навука, каб у школах і ВНУ эстэтычнае выхаванне і навучанне набыло цэластную сістэмную традыцыю, а не выпадковыя мерапрыемствы?

Я павінен запытаць перш за ўсё ў сябе, як зрабіць больш уплывовай гуманітарную навуку праз сродкі масавай інфармацыі, каб яна стала валадаром дум падрастаючага пакалення.

Мы вывучаем нашу гісторыю, каб лепш разумець сучаснасць, каб фарміраваць нашу будучыню. Менавіта ў гэтым заключана важнейшая роля гуманітарнай навукі.

Жадаю ўсім удзельнікам, каб канферэнцыя прынесла вам свежыя ўражанні, задавальненне ад цікава праведзенага часу і карысць у вашых навуковых і дзелавых дасягненнях. Здароўя, прафесійных поспехаў і асабістага шчасця! Дзякуй за ўвагу!

Б.Ул. Святлоў
Міністр культуры Рэспублікі Беларусь

Паважаныя ўдзельнікі VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў»!

Ад імя Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь вітаю ўдзельнікаў мерапрыемства. Яго значнасць для навуковага і культурнага свету пацвярджаецца тым фактам, што яно праводзіцца ўжо шосты раз. Невыпадкова канферэнцыя арганізуецца ў сценах вядучай установы Рэспублікі Беларусь – Нацыянальнай акадэміі навук. Гэта важная падзея як для нашай краіны, так і суседніх, перш за ўсё Расіі, Украіны, Польшчы, і больш далёкіх, але не менш сяброўскіх – Казахстана і Узбекістана. Прадстаўнікі пералічаных краін падрыхтавалі даклады на сённяшні форум. Наогул геаграфія канферэнцыі з улікам пяці папярэдніх даволі шырокая і прадстаўнічая. Відавочна, захоўваюцца старыя сувязі – і з большасцю былых савецкіх рэспублік, і са многімі расійскімі рэгіёнамі.

Такім чынам, у чарговы раз пацвярджаецца ісціна, што навука і культура спрыяюць развіццю сяброўства паміж народамі. А гэта вельмі актуальна на сучасным этапе развіцця чалавецтва. Беларусь з'яўляецца пляцоўкай для пашырэння і паглыблення ўзаемаадносін паміж народамі і дзяржавамі. У той жа час пачэсна, што такую ж місію выконваюць сённяшнія навуковыя сустрэчы. На канкрэтным прыкладзе мы дэманструем, што нам не з'яўляюцца перашкодай межы, якія ўзніклі амаль чвэрць стагоддзя таму з распадам той вялікай дзяржавы, дзе мы нарадзіліся. Не з'яўляюцца перашкодай і больш новыя межы, што, на жаль, устанаўліваюцца час ад часу. Таму ўдзелам у нашай канферэнцыі кожны з нас робіць уклад у справу міру на зямлі.

Галоўнымі задачамі канферэнцыі выступаюць навуковыя дасягненні і адкрыцці. Але іх вартасць без гуманістычных аспектаў не можа быць самакаштоўнаснай. Таму мы, як гуманітарыі, і звяртаемся да адвечных аксіялагічных прыярытэтаў. Вымушаны звяртацца, каб, кажучы словамі Янкі Купалы, людзьмі звацца!

Тым не менш і навуковы ўзровень павінен быць на вышыні. Можна ўпэўнена казаць, што на сённяшнім форуме ён такім і з'яўляецца. Гарантыя таму – не толькі і не столькі колькасны склад мерапрыемства, колькі, перш за ўсё, якасныя навуковыя характарыстыкі. Маецца на ўвазе тое, што ў канферэнцыі ўдзел прымае вялікая колькасць кандыдатаў навук па розных напрамках вывучэння мастацтва, а таксама дзясяткі навукоўцаў са ступенню доктара навук.

Большая частка ўдзельнікаў, акрамя навуковых даследаванняў, займаецца выкладчыцкай дзейнасцю. Такім чынам, свежыя веды яны панясуць да студэнтаў у аўдыторыі. Гэта значыць, што мы рыхтуемся належным чынам сустрэць нашу будучыню. І яна абяцае быць духоўна багатай.

Як ужо было сказана, дадзеная канферэнцыя адбываецца ў шосты раз. Яе ў поўнай меры можна лічыць традыцыйнай. За гэта – асобны дзякуй Цэнтру даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, як галоўнаму арганізатару такога маштабнага мерапрыемства. Трэба адзначыць, што вынікі папярэдніх канферэнцый ужо запатрабаваны ў навуковай і педагагічнай практыцы Беларусі і, спадзяёмся, іншых краін, прадстаўленых на ранейшых пяці форумах. Вынікі заключаюцца не толькі ў павышэнні публікацыйнай актыўнасці па розных аспектах мастацтвазнаўства і культуры, але і ў пашырэнні навукова-культуралагічнага дыскурсу ў цэлым, з выхадам яго на міжнародную арэну. Абмен думкамі, азнаямленне з дасягненнямі, дыскусіі і нават спрэчкі ўзбагачаюць і развіваюць навуку. Гэта ў сваю чаргу павышае кваліфікацыю даследчыкаў.

Спадзяюся, што выступленні і абмен вопытам падчас канферэнцыі паспрыяюць далейшаму развіццю шматпланавага ўзаемадзеяння паміж беларускімі і замежнымі прадстаўнікамі навукі і культуры.

Шчыра жадаю ўсім удзельнікам плённай працы, цікавых дыскусій, новых дзелавых кантактаў і значных навуковых вынікаў!

ДАКЛАДЫ

Гурко А. В.
(Республика Беларусь, г. Минск,)

ТРАДИЦИОННЫЕ КИТАЙСКИЕ ПСИХОФИЗИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР ДИАЛОГА КУЛЬТУР БЕЛАРУСИ И КИТАЯ

Актуальность данной публикации связана с возрастающим взаимодействием культур Беларуси и Китая, происходящим на современном этапе развития отношений двух стран.

Президент Беларуси Александр Григроьевич Лукашенко 31 августа 2015 года подписал Директиву №5 "О развитии двусторонних отношений Республики Беларусь с Китайской Народной Республикой", одним из положений которой является разработка программы создания до 2018 года центров традиционной китайской медицины и центров традиционной китайской гимнастики в каждом областном центре Беларуси.

В 2014 году в рамках проекта БРФФИ (Г14РА-010 от 23 мая 2014 г. «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования») нами было начато исследование основных закономерностей распространения в Беларуси китайских психофизических и духовных практик в 1980-х – 2014 гг.

Целью данной статьи является определение основных закономерностей восприятия элементов китайской культуры белорусскими последователями китайских психофизических и духовных практик в 1980-х – 2014 гг. Задачи: установить области соприкосновения и взаимодействия элементов китайских традиций в материальной, духовной культуре, этническом самосознании последователей китайских психофизических практик.

Наиболее известной из распространившихся в Беларуси китайских психофизических практик является ушу. Ушу — это общее название для всех боевых искусств, существующих в Китае. Направления ушу, развивающиеся в Беларуси, можно подразделить на боевые (как спортивно-спарринговые, так и прикладные) и гимнастические, направленные на гармоничное развитие занимающегося, в т.ч. оздоровительные (т.н. «китайская гимнастика»). В целом, оценивая количество занимающихся ушу в Беларуси, можно говорить о нескольких тысячах человек.

Помимо ушу распространение в Беларуси получили различные направления цигун. Цигун — это обобщающее современное название китайских практик саморегуляции человека. В основе методологии цигун лежит китайская натурфилософия и базовые принципы традиционной китайской медицины. Обычно направления цигун классифицируют следующим образом: медицинский цигун (используется для профилактических и лечебных целей), воинский, или боевой (для повышения возможностей занимающихся боевыми искусствами), религиозный (как путь духовной реализации). По некоторым оценкам, цигун регулярно практикуют в Беларуси до нескольких сотен человек.

В период 1980-х – первом десятилетии 2000-х гг. из китайских психофизических и духовных практик в Беларуси получили наибольшее распространение ушу, цигун, даосские и буддийские психофизические системы. С середины 1980-х годов вследствие развития отношений СССР и КНР, в Беларуси появились первые последователи китайского ушу и цигун. С 1989 года в СССР началась планомерная подготовка специалистов-инструкторов этих направлений. С распадом СССР в 1991 году процесс развития ушу и цигун несколько замедлился и возобновился в полной мере лишь с конца 1990-х- начала 2000-х гг. Возобновление и развитие этого процесса в Беларуси в значительной степени связано с поддержкой Посольства КНР, Институтов Конфуция, деятельностью ряда общественных организаций. В 2000-е гг. на развитие китайских психофизических и духовных практик в Беларуси большое влияние оказывают Интернет-сайты школ и клубов, организовывающих различные семинары, в том числе и с участием китайских мастеров.

С целью определения влияния элементов китайских традиций на культуру белорусов в 2014 году нами были проведены полевые исследования экспертной группы – лиц, организованно практикующих психофизические китайские системы упражнений. В группах по изучению китайской гимнастики Тайцзицюань, действующих при Институте Конфуция – было опрошено 23 человека; среди занимающихся на курсах по повышению квалификации при Белорусском государственном университете физической культуры опрошено 7 человек. Также опрошены три человека, практикующие даосские упражнения «Даогун» в неформальной группе.

Среди опрошенных – 20 женщин, 13 мужчин в возрасте 15-55 лет. По этнической принадлежности: 28 – белорусы, русских – 3, украинцев – 2.

Изучение степени влияния китайских психофизических и духовных практик на материальную, духовную культуру, этническое самосознание последователей китайских психофизических практик позволило установить следующее.

В материальной культуре последователей китайских психофизических практик заметны, главным образом, элементы китайских традиций питания. Также имеет место использования элементов интерьера, связанных либо с эстетическими вкусами и увлечением восточной экзотикой, либо с элементами китайской практики искусства композиции материальных объектов в пространстве для достижения здоровья и материального благополучия (фэн-шуй). Можно также отметить сувениры и амулеты из Китая, которые используются, главным образом, с целью демонстрации своей принадлежности к китайским традициям, а также как оберег.

Использование китайских традиций питания и приготовления пищи имеет следующие значения (функции) для практикующих: 1) восстановление и поддержание здоровья и достижение долголетия; 2) включение в поле традиций Китая [как наиболее древних и таким образом «правильных», имеющих определённую мистическую и магическую основу] через праздничные трапезы; 3) установление и поддержание групповой идентичности.

Традиционные блюда китайской, японской, корейской и вьетнамской кухни хорошо знакомы представителям белорусского общества, практикующим китайские психофизические и духовные системы. В повседневную жизнь значительной части респондентов вошло самостоятельное приготовление и потребление китайского чая, блюд восточной кухни. Часть практикующих китайские психофизические системы знакома с элементами чайной церемонией. Восточные традиции питания заимствуются не только из эстетических соображений, но и как непосредственно элементы системы психофизических практик, в целях общего оздоровления организма, на что указывает характер пищевых ограничений опрошенных. Возникновению и поддержанию представлений о том, что китайские традиции питания имеют лечебно-оздоровительный смысл способствуют многочисленные научно-популярные публикации в русскоязычных изданиях, во многих из которых присутствует не только констатация факта о лечебном характере питания китайцев, но и даются конкретные рекомендации из области традиционной медицины. Исследование показало, вместе с тем, что на данном этапе белорусские последователи китайских психофизических практик не столько используют лечебные рецепты приготовления блюд (в виду недоступности их отдельных компонентов и дефицита специалистов по приготовлению и применению), сколько ограничения в использовании различных продуктов и стиль питания. Кроме этого, китайская пища и напитки нередко воспринимаются как чудодейственные средства восстановления здоровья в виду их экзотичности. Так, в белорусских чайных лавках и на сайтах, ведущих торговлю китайским чаем можно получить рекомендации по использованию различных видов и сортов чая для оздоровления.

Праздничные трапезы, а также разнообразные способы чаепития являются способом и средством установления и поддержания групповой идентичности как в среде практикующих китайские психофизические системы, так и в других объединениях по интересам (например, среди изучающих китайский язык в Институте Конфуция). Следует отметить, что ритуалы чаепитий («чайных церемоний») в большинстве случаев конструируются их организаторами и участниками с использованием элементов как восточных традиций чаепития, так и пришедших из других культур.

Более половины респондентов используют предметы из Китая в интерьере своих жилых помещений. Это – украшения, китайская символика, ступки, узлы, зеркала, веера, благовония (ароматические палочки), статуэтки, живопись на шелке. В отдельных случаях присутствуют буддийские мандалы, оружие у-шу. Можно определить следующие мотивы использования китайских предметов в интерьере жилья. Во-первых, их наличие подчеркивает сферу интересов хозяев и их принадлежность (идентичность) группе, практикующей ту, или иную систему. Во-вторых, значительная часть респондентов (45%) сообщила об использовании принципов фэн-шуй в своей жизни. В-третьих, для многих опрошенных китайские предметы – это сувениры, связанные с посещением Китая.

Символику, связанную с практикой в качестве украшений, постоянно носимых с собой, использует относительно малое количество практикующих (22%). Это — монады Инь-Ян, китайские монеты, узлы, браслеты из камня. Главным образом данные предметы присутствуют у людей, осуществляющих трансляцию китайских психофизических практик: инструкторов, наставников.

Результаты исследования духовной культуры респондентов свидетельствуют о том, что большинство респондентов относят себя к распространенной в Беларуси христианской традиции. При этом присутствует некоторое количество представителей новых религий, неверующих и атеистов. Относят себя к православ-

ной традиции 72,7%, к католической – 3%, к протестантской – 3%, к новым религиям – 6% (Сахаджа-йога, вера Бахаи), к атеистическому мировоззрению – 3%, к неверующим – 12% опрошенных.

Такое положение можно, в целом, соотнести с общим составом конфессиональной структуры, сложившейся в настоящее время в Беларуси. Большинство респондентов, практикующих китайские методы самосовершенствования, сохраняет своё традиционное этническое и конфессиональное самосознание. В то же время традиции китайских психофизических практик являются трансляторами нетрадиционной для Беларуси практики медитации.

Медитация является достаточно новым элементом духовной культуры белорусов. Теоретические и практические аспекты этой духовной практики получили развитие в рамках таких восточных систем духовного развития человека, как йога, буддизм, даосизм. Распространение медитации в Беларуси связано лишь в незначительной степени с появлением здесь китайских психофизических практик. Массовое распространение на постсоветском пространстве новых религий в 1990-х гг. явилось причиной знакомства представителей белорусского общества с данным явлением. Бессистемная практика медитации, в принципе, способна привести к определенным отклонениям в психической деятельности использующих ее, что явилось причиной настороженного отношения к восточным психофизическим системам в целом.

Такие китайские психофизические системы, получившие распространение в Беларуси, как тайцзицюань, багуачжан, на определённых этапах развития включают изучение элементов динамической медитации. Однако в современном Китае эти направления уже несколько десятилетий развиваются вне религиозных систем и под контролем образовательных, научных и общественных организаций. Значительный потенциал духовного развития, заложенный в китайских психофизических системах, может со временем способствовать организованному развитию этого элемента духовной культуры в Беларуси.

Около половины респондентов используют в повседневной жизни сведения из китайского календаря, китайских гороскопов, принципов фэн-шуй. Такую ситуацию можно объяснить тем, что толкование китайского календаря, китайских гороскопов, фэн-шуй является частью массовой культуры, получившей распространение через средства массовой информации не только в Беларуси, но и в странах Запада в целом. Знакомство с элементами китайской духовной культуры в незначительной степени влияют на сложившиеся у жителей Беларуси предпочтения в области праздничной культуры. Самыми распространенными праздниками у респондентов являются Новый год, Пасха, Рождество, Крещение, Троица, Купалье, Благовещение, День Независимости, День Победы, День защитника Отечества, 8 марта, День матери, профессиональные праздники, семейные праздники. Китайский Новый год празднует треть респондентов.

Белорусы, практикующие китайские психофизические и духовные системы, проявляют значительный интерес к культуре Китая в целом. Главным образом, в культуре Китая их привлекает, прежде всего, духовная составляющая. Это – китайская философия, бережное отношение к традициям, в числе которых важное место занимает уважение к старшим, основанное не только на народном опыте, но и на конфуцианских нормах жизни. Немаловажное значение имеют китайские традиции «пестования жизни» – заботливого отношения ко всему живому и, прежде всего, к своему собственному телу, физическому и психическому здоровью. Основанные на даосских подходах методы укрепления здоровья и продления жизни воспринимаются белорусскими последователями как «более здоровые принципы жизни, по сравнению с западными». Элемент увлеченности восточной экзотикой также присутствует в среде практикующих, однако, он является определяющим для восприятия китайской культуры на начальных этапах.

Существенным моментом в распространении в Беларуси китайских психофизических практик являются источники информации. И ушу, и цигун являются системами чрезвычайно сложными как с точки зрения технического содержания, так и с точки зрения технологий их передачи. Как показало наше исследование, главным источником, формирующим представления опрошенных о китайских психофизических системах в настоящее время, являются курсы и семинары, где происходит непосредственная передача элементов китайской традиции. Абсолютное количество опрошенных (около 70%) получает необходимые навыки и знания от инструкторов, проходящих обучение у китайских учителей. Около четверти опрошенных получало опыт и знания непосредственно у наставников из Китая. Для практикующих ушу и цигун возможности организованного обучения у китайских мастеров и получения подлинной традиции психофизических систем Китая были открыты в Беларуси через деятельность таких общественных организаций, как Центр изучения традиционного ушу и цигун «С а н ь х э» (г.Москва, Н.Н.Балашев), центр китайской культуры «Евро-Азия» в БГАФК (г.Минск, В.Б.Лошаков, Е.К.Скорняков), Институт Конфуция в МГЛУ (г.Минск, Ю.Стомова), Школа китайских боевых искусств "Удэ" в БНТУ (г.Минск, М.Артишевский) и др.

Подводя итоги, отметим, в восприятии элементов китайской культуры белорусскими последователями китайских психофизических и духовных практик в 1980-х – 2014 гг. можно определить следующие закономерности.

В повседневную жизнь значительной части респондентов вошли элементы китайских традиций духовной и материальной культуры. Многие из них (элементы традиций питания, психофизические упражнения, календарные ритмы) заимствуются не только из эстетических соображений, но как средство общего оздоровления организма. В то же время, абсолютное большинство респондентов, практикующих китайские методы самосовершенствования, сохраняет своё традиционное этническое и конфессиональное самосознание. Таким образом, китайские психофизические практики толерантно воспринимаются в белорусском обществе, являются своеобразным мостиком между белорусской и китайской культурами, что способствует организации плодотворного межкультурного диалога как на уровне межличностных контактов граждан Беларуси и Китая, так и на уровне взаимодействия общественных организаций, государственных структур двух стран.

Галкоўскі А. А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВЫВУЧЭННЕ РЭГІЯНАЛЬНЫХ ТРАДЫЦЫЙ У АЗДАБЛЕННІ ПОКУЦІ

У наш жа час глабалізацыя і ўрбанізацыя наклала свой адбітак на ўладкаванне і пламіроўку жыллёвай прасторы чалавека. Адбываецца навуковы прагрэс; міграцыя людзей з вёскі, якая больш архаічна ставіцца да традыцый, у горад; змена функцыянальнай нагрузкі жылой прасторы чалавека; з'яўляюцца новыя матэрыялы і метадыкі для будаўніцтва і г.д. Таму і чырвоны кут з цягам часу трансфармуецца як у архітэктурным плане, так і ў мастацка-дэкаратыўным, а з прычыны працяглага ваяўнічага атэізму за савецкімі часамі, губляе і сваю сакральную ды духоўную нагрузку або знікае зусім. Зараз людзі больш дбаюць пра матэрыяльны дабрабыт і таму даволі часта губляюць духоўную сувязь, якую раней выконваў чырвоны кут у сукупнасці са шматлікімі звычаямі ды абрадамі.

У этналагічным аспекце Копыльскі раён як вядома адносіцца да гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Цэнтральнай Беларусі. З вёскі Ванелевічы пачалося маё больш падрабязнае вывучэнне гэтага раёна, "куста" ў кантэксце маёй тэмы даследавання. Па меры наведвання жылых хат вызначаны заканамерныя асаблівасці размяшчэння покуці ў наш час на гэтай тэрыторыі. Агулам былі абследаваныя на працягу некалькіх дзён вёскі Ванелевічы, Васільчыцы, Чыжэвічы, Перавоз, Саўкова, Раманава (Леніна), Доктаравічы. А вёскі Усава, Быкоўцы і Мажа абследаваны яшчэ ў 2012 годзе.

На дадзены момант у кожным жылым двары захаваліся Покуці, якія, як правіла, тут размяшчаюцца ў "задняй" хаце на правым куце з боку двара. Таксама ёсць варыянты, калі наадварот, у левым куце – усё залежыць ад планіроўкі самой вёскі, фасаднага размяшчэння двароў і выхада на вуліцу. У асноўнай масе Покуць уяўляе сабою адну, рэдка дзве-тры іконы, упрыгожаныя ручніком-набожнікам з раслінным арнаментам. Таксама адметнасцю рэгіёна можна назваць наяўнасць на ручніках адмысловай палоскі-стужкі паміж асноўным палатном і карункамі. Маюцца мадыфікацыі, калі палоскі размяшчаюць і паміж карункамі, у некалькі радоў. Паводле слоў інфарматараў, набожнікі прынята мяняць два разы на год – перад Калядамі і Вялікаднем.

Самі іконы падвешваюцца пад нахілам ад сцяны, знізу ўсталёўваюцца на адмыслова прыбітыя планкі. Размяшчаюцца як у куце, закрываючы яго, так і паабапал сцен паміж непасрэдна кутом і аконным праёмам. Колькасць ікон можа вар'іравацца ў залежнасці ад плошчы на гэтым прамежку сцяны.

Невялікія Покуці таксама шмат дзе размяшчаюць у першай, пярэдняй хаце, багата сустракаюцца яны і ў сенцах. Гэтая асаблівасць вызначана як сярод жылых двароў, так і ў пустых хатах, дзе, дарэчы, шмат дзе самі іконы ўжо адсутнічаюць, а напрыклад ручнікі засталіся.

Адметна тое, што ў рэчавым насычэнні жыллёвай прасторы прысутнічаюць т.з. "крыжы" – адмысловыя драўляныя прыстасаванні, на якія ставілі дзежы, але іх з замешаным цестам змяшчалі не ў Покуці, як часта гэта фігуруе ў навуковай этнаграфічнай літаратуры, а ставілі прама каля печы.

У выяўленых і наведаных пустых хатах у ніжнім поясе Покуці выяўлена класічная ўладкаванасць мэблі – наяўнасць сталоў і прадольных лаваў уздоўж сцен ад Чырвонага кута. У жылых хатах яскрава прасочваецца паступовы працэс трансфармавання інтэр'ернай уладкаванасці Покуці. Традыцыйныя лавы і сталы замяняюцца канапамі, крэсламі, этажэркамі, невялікімі часопіснымі столікамі, на якія, як правіла, сёння ставяць тэлевізары. У прыватнасці, сама Покуць завешваецца сучаснымі фіранкамі з ламбрыкенам. Гэтая тамтэйшая з'ява можа сведчыць не толькі пра мясцовую традыцыю, але быць адгалоссем савецкага перыяду, калі змагаліся з традыцыйнай рэлігіяй, а таму, каб іконы не кідаліся ў вочы, іх проста завешвалі, але не здымалі.

Абсалютнай большасцю іконы ў гэтай мясцовасці ўжо сучасныя. Здабытыя гаспадарамі за апошнія 20-30 год. Толькі ў в. Ванелевічы ў жылой хаце выяўленая ікона, якая з'явілася тут яшчэ ў пачатку 1960-х

гадоў, калі ламалі мясцовую царкву, а гэты абраз захавалі жыхары, схавалі, а потым павесілі ў сябе ў Покуці. З візуальнага агляду яе можна аднесці да сяр.-канца XIX стагоддзя.

У канструкцыях жылых частак пабудоў яскрава заўважная асаблівасць усёй цэнтральнай Беларусі – наяўнасць трамаў, адкрытых бэлек і сошных канструкцый. У дэкаратыўна-мастацкім кантэксце варта адзначыць наяўнасць вялікай колькасці і разнастайнасці мэблі, як прамысловай савецкай, 60–70-х гг., так і ручной работы. Напрыклад, у в. Перавоз выяўлена нежылая хата, якая, мусіць, належала разьбяру, майстру на ўсе рукі. У ёй багаты экстэр'ер – разное ўпрыгожванне вуглоў хаты, франтонаў, уваходнай віранды, аздабленне аконных праёмаў ліштвамі складанага ўзору. Так і інтэр'ер насычаны распіснымі куфрамі, варыяцыямі ўзораў шафаў, паліц, лаў, сталоў і ложкаў. У іншай хаце на гарышчы выяўлены невялікі фератрон, што даволі цікава, бо вакол у радыусе прыкладна 10 км. адсутнічаюць цэрквы. Гэтая культавая рэч таксама мусіць захаваная падчас хвалі ваяўнічага атэізму і ламання цэркваў, а зараз стаіць пакінутая, у апусцелай хаце.

Таксама ў час экспедыцыі са слоў інфарматараў устаноўлена, што ў гэтай мясцовасці раней лічылася, што калі ў дзяўчыны альбо гаспадыні ё хоць адзін куфар, то яна з даволі заможняй сям'і. У той жа вёсцы Перавоз выяўленая хата, дзе налічыў ажно 6 куфраў розных памераў і аздаблення.

Усе выяўленыя мясцовыя асаблівалсі ўладкавання традыцыйнага жытла сведчаць пра моцную сувязь як прынцыпаў будаўніцтва, так і дэкаратыўна-мастацкага аздаблення і ўладкавання жыллёвай прасторы. Таксама на аснове выяўленых матэрыялаў даволі яскрава прасочваецца змена інтэр'ернага насычэння ад традыцыйнага да сучаснага, выяўляюцца ўсе пераходныя этапы – агульная змена густаў у плане дэкаратыўнага насычэння інтэр'еру і экстэр'еру, плаціроўкі хат, ужывання новых методык і матэрыялаў пры вырабе і будаўніцтве, змена асартымету і размяшчэння мэблі, уваходу ва ўжытак прамысловых тканін, таксама іх камбінавання з даматканай мяккай этнаграфіяй, акцэнтуалізацыя ўвагі з Покуці на розныя прамысловыя вырабы.

Адпаведна прасочваюцца як змены ў гістарычным кантэксце, так і магчыма выявіць прыярытэты ў абсталяванні жылля ў наш час, камбінаванне прамысловых з традыцыйнымі прыладамі ручной работы, альбо іх сучасная інтэрпрэтацыя. У плане ж захавання традыцыйнага ладу жыцця, Копыльшчыну можна аднесці да ўзору, кландайку па наяўнасці і выкарыстанні ў сучасным жыцці аўтэнтычных рэчаў і прыладаў працы.

Герус Л. М.
(Украина, г. Львов)

УКРАИНСКИЙ ОБРЯДОВЫЙ ХЛЕБ "КРЕСТЫ": ПЛАСТИКА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИИ

Печенье "кресты" – обрядовый атрибут "Средокрестья" (Средопостья), которое приходится на среду четвертой "Крестопоклонной недели" ("Средокрестной недели") Великого поста. По христианской традиции, в этот день, как и в третье воскресенье поста (Воскресенье Крестопоклонное), верующие почитают святой Господен Крест — молятся и поклоняются. Смысловое значение этому дню придало то, что в ночь со среды на четверг пост делится на две равные части. Считалось, что в полночь пост "преломлялся" и праведные люди, которые придерживаются поста, могли услышать этот шум и треск [15, 54].

Период активного бытования обычая в Украине, на территории Слобожанщины, Среднего Поднепровья, Полесья, Волыни, юго-западной части Подолья, приходится на конец XIX - первую треть XX вв.; в юго-западной части Подолья (Заставнивский р-н Черновицкой обл.), в ровенской части Полесья (Дубровицкий р-н Ровенской обл.) этот обычай сохранился до начала XXI века.

"Кресты" готовили в среду, иногда в четверг из пшеничного или ржаного постного теста, поскольку это был период поста. "Креста" посыпали маком, наполняли черникой, маком или фасолью. Вначале XXI века в юго-западной части Подолья зафиксировано выпечка "крестов" на последней неделе Великого поста - в Великий Четверг одновременно с пасхой (с. Погориливка Заставнивский р-н Черновицкой обл.). В этом случае, как и пасху, "кресты" делают из сдобного дрожжевого теста. Называют это печенье "Пасхальный крест" [23].

Обычай приготовления печенья в форме крестов на "Средокрестье" широко известен белорусам и россиянам [20, 120; 18, 94]. У белорусов и россиян также наблюдается миграция обычая в рамках календаря, прежде всего весеннего - Крестопоклонное воскресенье, день 40 св. Мучеников, Вербное воскресенье, Великий четверг, а также зимнего - Сочельник перед Крещением. Контаминация обычая выпечки печенья "крестов" с различными христианскими праздниками, очевидно, свидетельствует о его реликтовой форме и одновременно языческой основе.

При различиях в привязках к календарным датам общим для обрядового печенья "кресты" является его крестообразная форма. Форма печенья, объемный четырёхсторонний крест, а также название связыва-

ется с номинацией и содержанием праздника. Следует отметить, что крест - один из самых распространенных в разных культурных традициях полисемантический символ. Идейный смысл креста и семантика его многочисленных графем формировались на протяжении тысячелетий [9, 75] и синтезировали в себе языческие и христианские верования [21, 12-14; 19, 7]. Таким образом, сложная символика креста и его графическое воплощение является следствием ассоциативных абстрактных представлений. Соответственно, знак креста воспринимается как модель предметной реалии - устройства для добывания огня (из двух наложенных друг на друга палочек), модель мироздания, четыре стороны пространства, изображение солнца, вариант образа мирового дерева, изображение человека, антропоморфного божества с распростертыми руками [21, 12-14].

Обрядовое печенье "кресты" украинцев преимущественно имеет форму небольшого равностороннего креста, который составляли из двух перекрещенных полосок теста. Его размеры составляют от восьми до пятнадцати сантиметров. Средопостное печенье такой же формы было распространенным в русских и белорусов [20, 121]. Таким образом, оформление печенья в виде равностороннего креста, принимая во внимание его распространенность, а также наполненную глубоким смыслом лаконичность самой графемы, очевидно, является первоначальным. В пользу этого суждения свидетельствует и то, что именно равносторонний или квадратный, то есть греческий крест является древнейшим христианским символом [17, 58]. Следовательно, эта графема на протяжении определенного периода на уровне абстрактных представлений согласовывала сосуществования миропониманий язычников и христиан.

Крест, как знак, синтезирующий языческие верования и основополагающие идеи христианства, широко использовался в пластическом оформлении обрядового хлеба украинцев. В частности, крест является непременным пластичным элементом пасхального хлеба - пасхи. Факт применения его фиксируется на протяжении конца XIX - начала XXI вв. повсеместно на Украине. Крестообразные фигурные изображения из теста, как элемент пластического рельефа, располагаются на поверхности свадебного хлеба - каравая [3, 42]. На верхушке посередине "карачуна" крест обозначен углублениями в тесте или плодами земледельческого труда, в частности, злаками, фасолью [4, 85-86].

Традиция выпекания "крестов" в Украине частично сохранилась до конца XX - начала XXI вв. в юго-западной части Подолья, ровенской части Полесья. В то же время миграция обычая выпечки печенья в Великий Четверг в юго-западной части Подолья (с. Бродок, Погориливка Заставнивского р-на Черновицкой обл.), кроме изменения названия печенья ("Пасхальный крест") и качества теста (сдобное), сказалась на его внешнем виде. Объемную форму "Пасхального креста" подобно тому, как на пасхальном хлебе - пасхе [5, 22], а также и на калачах [6, 650-651], получают переплетением полосок теста. В пластическом решении "Пасхального креста" прослеживаются варианты: равносторонний крест; крест со смещенным вверх центром – латинский; крест, стороны которого завершают три спирально закрученные полоски теста - "трилистники"; крест, форма которого похожа на человеческую фигуру. На его поверхность накладывают вылепленные или вырезанные из теста объемные фитоморфные (листочки, цветы и т.п.) и абстрактные (ромб, спираль и т.п.) фигуры, аналогичные с теми, которые приклеивают вверху пасхи [5, 23-24]. Эти знаки известны, как символы определенных понятий в мировоззрении украинцев, в обрядовом хлебе "кресты" одновременно воспринимались, как отделка, придающая ему эстетическую привлекательность.

Сущность пластически и семантически выразительной доминанты обрядового средокрестного хлеба - знак креста раскрывается в обрядовом применении. Обрядовое значение "крестов" определяет их количество: один, три, чаще всего по одному "кресту" каждому члену семьи и кроме того еще один или больше. В конце XIX - начале XX вв. существовала практика наблюдать за выпечкой "крестов" с намерением предсказать будущее: в "кресты" втыкали стебли озимой ржи, называя их именами членов семьи, и следили за тем, как стебли горят; быстрое и полное сгорание стебля предвещало несчастье и даже смерть (Овручский уезд Волынской губ.) [2, 299]. В средину "крестов" запекали разные предметы, которые предвещали будущее тому, кому они попадутся: монета - богатство, лук - разочарование, крестик - болезнь, смерть и т.д. [10, 82; 16, 202]. Запекание в "кресты" различных предметов и ворожба на них широко распространенное у восточных славян - русских, белорусов. Чаще всего в этих гаданиях зафиксировано использование монеты [20, 123-124].

По народным представлениям "кресты" наделялись магической способностью обеспечить здоровье и благосостояние. Их ели в тот же день все члены семьи, иногда смазывали медом [22, 16].

В обрядовом использовании "крестов" чётко прослеживается земледельческая направленность. С целью прогнозирования урожая злаковых культур перед выпечкой в "кресты" втыкали зерна пшеницы, ячменя, овса и т.д.; более плодоносными считались злаки, зерно которых при выпечке поднимется вверх [10, 82-83]. Для получения лучшего урожая на "Средокрестье" сеяли мак, держа при себе "крест" [15, 54; 13, 467]. Один, иногда изготовленный первым (Купянский уезд Харьковской губ.), или несколько "крестов" оставляли до первой пахоты, засевания полей хлебом. В житомирской и киевской части Полесья "кресты" сохраня-

ли также к "зажинкам" и начинали с ними жатву [12, 207]. Преимущественно "крест" держали в закромах или мешках с посевным зерном [13, 467]. С "крестами" шли пахать поле: перед или после вспашки, ими, кормили рабочих животных – волов, лошадей [2, 299; 12 207]; приносили домой и отдавали скоту (с. Возничи Овручского р-на Житомирской обл.) [20, 127]; частицы "крестов" зарывали (Лубенский уезд Полтавской губ.) [16, 260] или оставляли на поле (с. Кураш Дубровицкого района Ровенской обл.) [24]. "Кресты" использовали для определения удачного сеятеля: в тот день, когда впервые ехали сеять, брали с собой в поле три «креста», в один из которых была запечена монета (Купянский уезд Харьковской губ.) [10, 83], или один "крест" также с монетой (сл. Новоайдар Старобельского уезда Харьковской губ.) [8, 469], обходили с ними три раза ниву, потом их ломали; тот, у кого оказался "крест" или его часть с монетой, начинал сев. На Среднем Поднепровье для сеятеля держали специально выпеченный крест с монетой. Обычно после посева монету жертвовали на церковь (Лубенский уезд Полтавской губ.) [16, 202].

В житомирской части Полесья на "Средокрестье", кроме "крестов", выпекали печенье в виде сельскохозяйственных орудий - "плуг" и "борону", которые хранили до первой пахоты и тогда на время клали их соответственно на плуг и борону, а позже отдавали лошади [12, 207]. Похоже применяли обрядовое печенье "плуг", "борону", "косу", "серп" в Белоруссии (Виленская и Гродненская губ.) [1, 9; 11, 100]. Таким образом, в контексте важных для земледельца весенних сельскохозяйственных работ средопостный хлеб воспринимался как особый обрядовый атрибут, а действия с ним считались магическими мероприятиями, которые направлялись на улучшение урожайности - "чтобы лучше родилась пшеница", "чтобы лучше земля хлеб родила "[13, 467; 10, 82-83].

Обрядовая функция "крестов" проявилась в связи с другой важной сферой хозяйствования - животноводством. На Полесье, в частности Украинском Полесье, "кресты" использовали в обрядности первого выгона скота на пастбище: "крестик", предварительно размочив, давали корове [20, 129]. "Крестами" кормили коров на "Средокрестье" (Овручский уезд Волынской губ.) [2, 298]. Кормление "крестами" скота, так же как использование этого печенья в запахивании и засевании полей, проводили с целью увеличения достатка: "чтобы давали молоко", "чтобы плодились» [2, 298; 20, 129].

Обрядовое использование "крестов" в украинцев также связывалось с пчеловодством: "крест", который хранили на божнице и освящали в церкви на Благовещение, осенью, добавляя к меду, скармливали пчелам (с. Гайворонка Курской губ.) [7, 25-26].

Печенье "кресты" использовали как средство лечения - "от сглаза", "от поганки" и других болезней (Нежинский уезд Черниговской губ.) [14, 162]. Ныне, вначале XXI в., как оберег и своеобразное декоративное украшение воспринимают "Пасхальный крест". Его освящают в церкви и, "чтобы предотвратить беду", выставляют в окне. В засушенном виде "Пасхальный крест" может храниться на окне в течение одного-нескольких лет (сс. Бродок, Погориливка Заставнивского р-на Черновицкой обл.) [23].

Таким образом, "кресты", как разновидность обрядового хлеба, относятся к предметно-акциональным средствам регламентации жизни сельской общины конца XIX - первой трети XX вв. в этнографических районах - Слобожанщина, Среднее Поднепровье, Полесье, Волынь. В ровенской части Полесья и юго-западной части Подолья обычай выпечки "крестов" сохранился до начала XXI века. Обрядовые функции "крестов" связываются с тремя основными жизнеобеспечивающими сферами хозяйствования украинцев - земледелием, животноводством, пчеловодством.

Особенностью украинской традиции является интеграция обычая выпечки "крестов" в пасхальную обрядность (юго-западная часть Подолья). Перемещение в пределах календарного цикла обусловило изменение семантических акцентов: "Пасхальный крест", осмысливается, главным образом, как оберег.

Специфику обрядового применения "крестов" предопределяет их пластическое решение в виде креста - одного из самых актуальных в разных культурных традициях символа, синтезирующего христианские и языческие мировоззренческие понятия. Самой распространенной графемой в оформлении печенья в украинцев, как и у белорусов, русских, есть объемный четырёхсторонний крест.

В мировоззрении украинцев крест утвердился как христианский знак. Однако, использование этого знака в связи с печеньем "кресты", подобно большинству типов обрядового хлеба, отчетливо сохраняет реликты языческих верований. Печенье "кресты" в контексте весенней обрядности, очевидно, является, в языческой концепции, одним из маркеров сезонного перекрестка, то есть выбора между оппозицией добро и зло, в христианской - одним из регуляторов отношений человека и бога.

Использование обрядового хлеба "кресты" в мантических (гадания при выпечке и по запеченным внутри предметам о судьбе, урожае; определение удачного сеятеля) и магических (хранение в посевном зерне, использование при вспашке, засевании и зажинках, скармливание животным с целью достижения урожайности полей, плодовитости животных и т.п.) действиях, наделение его лечебными и защитными свойствами основывается на двойственной ориентировке сущности креста, которая проявляется в связи с идеей выбора, в данном случае, между счастьем и несчастьем, жизнью и смертью, расцветом и упадком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берман И. Календарь по народным преданиям в Воложинском приходе (Виленской губернии Ошмянского уезда / И. Берман // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. — Санкт-Петербург, 1873. — Т. V. — С. 3-44.
2. Возняк М. Народний календар із Овруччини 50-х ррокiв XIX ст. в записі Михайла Пйотровського / М. Возняк / Післямова К. Кутельмаха // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1995. — Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 303–350.
3. Герус Л. Український коровай: форма, типи і стилістичні особливості пластичних елементів / Л. Герус // Мистецтвознавство'06: Науковий збірник. — Львів, 2006. — С. 37–46.
4. Герус Л. Український обрядовий хліб "карачун": пластична і семантична виразність / Л. Герус // Мистецтвознавство'09: Науковий збірник. — Львів, 2008. — С. 63–75.
5. Герус Л.М. Великодна паска українців (функція, форма, пластика) / Л.М. Герус // Вісник Харківської Державної академії дизайну, Мистецтвознавство і архітектура. — 2009. — № 15. — С. 18–25.
6. Герус Л.М. Особливості пластичного трактування форми українського обрядового хліба — калача / Л.М. Герус // Народознавчі зошити. —2009. — №. 5-6. — С. 649–661.
7. Данковская Р. С. Малороссийские обрядовые печенья Курской губернии / Р. С. Данковская // Этнографическое обозрение. — 1909. — Кн. 80. — №1. — С. 21–34.
8. Жижков А. Г. Сл. Ново-Айдар / А.Г. Жижков // Материалы для этнографического изучения Харьковской губернии. Гл. I. Старобельский уезд // Харьковский сборник: Литературно-научное приложение к "Харьковскому календарю" на 1895 г. / Под ред. В.В.Иванова / Изд. Харьковского губернского статистического комитета. — 1895. — Вып. 9. — С. 429–442.
9. Забашта Р. До ідейно-формального аналізу найдавніших хрестографем / Р. Забашта // Народознавчі зошити. Спецвипуск "Укрїнська хрестологія".— Львів, 1997. — С. 75–80.
10. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда, Харьковской губернии / П. В.Иванов // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. —Т. XVII. — Харьков,1907. —216, IX с.
11. Крачковский Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете 1873 г. — Москва, 1874. — 214 с.
12. Кутельмах К. Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / К. Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 191–210.
13. Максимович М. А. Дни и месяцы.украинского селянина. Собрание сочинений. / М. А. Максимович. — Киев, 1877 — Т. III. — С.463–524.
14. Малинка А. Н. Этнографические мелочи.(Из местечка Веркиевки Нежинского у. Черниговской губ.) / А. Н.Малинка // Этнографическое обозрение.— 1898.— № 3–4.— С. 159–163.
15. Маркевич Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / Н. А. Маркевич // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ, 1991. — С. 53–169.
16. Милорадович В. П. Житье-бытье лубенского крестьянина / В. П. Милорадович // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ, 1991. — С. 170–341.
17. Пахомий Великий // Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и Эфрона. — Санкт-Петербург, 1898. — Т. XXIII. — Полутом 45. — 4, 474 с, 15 л. ил., карт.
18. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XX–начало XX в. / В. К. Соколова.— Москва, 1979. — 288 с.
19. Станкевич М. Структура художнього тексту хреста / М. Станкевич // Народознавчі зошити. Спецвипуск "Укрїнська хрестологія". — Львів, 1997. — С. 7–20.
20. Страхов А. Б. Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования / А. Б. Страхов. — Мюнхен, 1991. — 246 с.
21. Топоров В.Н. Крест / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. — Т. 2. Москва, 1992. — С. 12–14.
22. Чубинський П. П. Труды этнографическо-статистический экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел / П. П. Чубинський. — Санкт-Петербугг, 1872. — Т. III: Народный дневник .— С. 7 –184.
23. Матеріали експедиційного дослідження у селах Погорілівка, Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 9-10 вересня 2008 року.
24. Матеріали комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України (керівник О. Болюк) у села Костопільського, Березнівського, Сарненського, Дубровицького р-нів Волинської обл., 26 травня – 8 червня 2010 року

Захарова Т.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮДМИЛЫ ЖИВКОВОЙ

Людмила Тодоровна Живкова родилась и выросла в социалистической Болгарии. Годы её жизни: 1942 – 1981 гг. За свою короткую жизнь – всего 39 лет – Людмила Живкова успела сделать очень много. Начинания Людмилы Тодоровны встречали не только сочувствие и поддержку, но и противодействие. Ведь для большинства людей духовные по своей сути реформы Живковой казались подрывом самих основ господствовавшей идеологии, а для чиновников она была живым примером государственного деятеля, который живёт и творит во имя Общего Блага. Её пламенные речи, размышления, научные труды, статьи не расходятся с делом. Знание, образование, которое она получила, – всё это она считала необходимым воплотить в жизнь, сделать её прекраснее. И в этом Живкова была категорична, в этом была её духовная потребность. Людмила Тодоровна понимала, что с одной стороны она может сделать очень много для Культуры и эволюционного развития Болгарии, пользуясь благосклонностью Тодора Живкова, генерального секретаря ЦК Компартии Болгарии, своего отца. С другой стороны, её деятельность и образ мысли вели к неминуемому разрыву с бюрократическим аппаратом высшего эшелона власти, т.к. и идеи, и деятельность её были примером для людей творческих, смелых и укором для тех, кто, прикрываясь марксистской идеологией, жил только для себя и своих корыстных интересов. А мыслила Л.Т. Живкова масштабно.

Живкова Л.Т. успешно окончила исторический факультет Софийского университета, затем аспирантуру и, став кандидатом исторических наук, начала свою научную карьеру в Институте балканистики Болгарской академии наук. Первая ее монография, изданная в 1971 году, не привлекает внимание какими-то духовными поисками, выраженными в научном труде, называлась «Англо-турецкие отношения 1933 – 1939 годов». Вторая была уже совсем другой и свидетельствовала об интересе к древней культуре – «Казанлыкская гробница» (1974). Третья, и последняя, – «Четвероевангелие царя Ивана-Александра» (1976), была явным поворотом в сторону фундаментальных духовных проблем. В это же время она начинает заниматься вопросами культуры на правительственном уровне. С 1975 года до конца дней Л.Т. Живкова – Председатель Комитета по культуре и искусству в ранге министра, депутат Народного собрания. В планах у Людмилы Тодоровны было проведение огромной научно-исследовательской работы, культурной и общественной деятельности, которую можно было провести лишь при поддержке государства.

Она наметила концепцию обширной национальной программы эстетического воспитания, которую предложила Центральному комитету БКП и правительству Болгарии. В основу этой программы она положила тот закон Красоты, который теперь считала основой жизни и эволюции человечества. В партийную идеологию были введены совершенно новые понятия, такие, как эстетическое воспитание, эстетическая сфера, эстетические взаимоотношения. Ни одно государство в XX веке не имело ничего подобного. Её соратники отмечали, что Людмила ставила пред собой задачу, как вмонтировать духовное ядро в жесткую государственную систему, и это была новаторская политика, которая основывается на философии Космической реальности. Эта философия ставит Культуру в жизни человека на первое место.

Программа эстетического воспитания давала народу Болгарии высокие нравственные и духовные ориентиры через эстетическое воспитание, всестороннее и гармоничное развитие человека. С определённого момента и до конца столетия культурная жизнь Болгарии должна была идти под знаком того или иного великого имени, его жизни и творчества. В программу Комитета культуры были включены такие имена, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Данте, Шекспир, Гёте, Л.Н.Толстой, Рабиндранат Тагор, А.Эйнштейн, М.В.Ломоносов, Кирилл и Мефодий... Например, 1978 год объявлялся Годом Рериха, 1979 г. – Годом Леонардо да Винчи, 1980 г. – Годом Ленина. «Этих личностей, – говорила Живкова, – мы приобщаем к сознанию болгарской нации, ибо через опыт и богатство их сознания возможно расширение и обогащение нашего национального сознания» [1].

«Имеется уже немало научных исследований, которые доказывают, что человек умеет ценить и создавать красоту во всех сферах своей жизни в такой степени, в какой он испытывает воздействие красоты и творит красоту в своей производственной деятельности <...> Программа эстетического воспитания создаст

все необходимые условия для гармонического развития личности, для проявления творческих способностей каждого члена общества» [1].

Живкова считала, что изучение и исследование, как жизни, так и творчества великих личностей, их роль в развитии культурной жизни человечества окажет особую роль в воспитании и культурном развитии общества в целом. Она утверждала, что подобные исследования «откроют ряд общих законов и закономерностей, характерных для сущности самого процесса эволюции человеческого индивида» [1]. Вся Болгария: дети и взрослые приглашались на годичные курсы по изучению творчества одного из великих творцов. Особую роль в жизни и деятельности Л.Живковой сыграло её знакомство с творчеством и общественной деятельностью Н.К. Рериха – художника, ученого, философа и общественного деятеля. То лучшее, что могла почерпнуть в знании жизни Н.К. Рериха, его творчества и деятельности, она пыталась воплотить в своей творческой деятельности. «Он чувствует на своих плечах тяжесть вечной борьбы между силами света и ретроградной косностью, сознательными гасителями вечного огня, ядовитыми излучениями разлагающегося сознания. Великий гуманист и созидатель знает свое место в этой борьбе. Он знает, что никто не имеет права выжидать в гигантском поединке между новым и старым сознанием. Когда планете, человечеству необходима безотлагательная помощь, жизнь, личное достоинство — все должно быть подчинено борьбе» [1], – утверждает Людмила Тодоровна, говоря о Н.К. Рерихе. В 1975 году Л. Живкова познакомилась в Индии со Святославом Николаевичем Рерихом. Долгие годы Святослав Рерих будет сотрудничать с болгарским народом, в Болгарии были организованы выставки картин С.Н. Рериха и Н.К. Рериха. О Живковой С.Н. Рерих отзывался, как о единственном в XX веке государственном деятеле, кто воспринял очень глубоко философское наследие родителей художника: Е.И. Рерих и Н.К. Рериха, а также, он был уверен, что Л.Живкова увидела в этой философии огромные возможности для усовершенствования государственного строя и одухотворения этого строя Культурой и высокой философской мыслью. «Она очень хорошо понимает, что государство должно строиться и жить по законам Красоты. Но ей очень трудно, и не только трудно, но и опасно», – замечал С.Н.Рерих.

Людмила Живкова стремилась к усовершенствованию общественно-государственного принципа управления культурой, была инициатором создания и развития комплекса «Художественное творчество, культурная деятельность и средства массовой информации». Менее чем за десять лет в каждом, даже малом, селении Болгарии, появились театры, музеи, галереи, дома Культуры. Кроме создания общенациональных культурных программ, Живкова была инициатором строительства Национальной галереи зарубежного искусства, Национального дворца Культуры, Национального музея «Земля и люди», Национальной школы Древнего языка и культуры с изучением латыни, древнегреческого и санскрита. Из малого, почти незаметного культурного ведомства министерство Культуры стало государством в государстве. Культура стала определять политическую, хозяйственную и общественную жизнь Болгарии. Годовой доход ведомства Культуры тогда был равен 250 мл. левов, сейчас – 5 млн.

А на партийных съездах Людмила Тодоровна говорила о Красоте, духовной эволюции, творчестве. В строго регламентированном обществе тех лет отклонения от идеологии не прощались даже дочери лидера страны. Многие считали, что реформы Живковой подрывают реформы марксистско-ленинского учения. А у министра культуры слова не расходились с делом. Она утвердила высшим принципом государства Культуру и показала своим примером, как можно в масштабе целой страны расширить сознание народа, направив его к Прекрасному, к «титанам человеческой мысли».

Болгария стала страной, открытой для культурного общения с другими странами мира. «Мир через Культуру!» – этот лозунг принадлежит Н.К. Рериху, озвучил он его во время подготовки и подписания Договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников. Этот договор носит имя художника – Пакт Рериха. В 2015 году весь мир праздновал 80-летие подписания Пакта Рериха, а символ Знамени Мира актуален сегодня, как никогда. Знамя Мира берёт под свою защиту всё творческое наследие человечества, всех времён и народов. Знамя Мира – белое полотнище, на котором изображены три соприкасающихся амарантовых круга – прошлые, настоящие и будущие культурные достижения человечества, окруженные кольцом Вечности, или можно трактовать символ Знамени Мира как Наука, Искусство, Религия – в едином круге Культуры. Идеи мирного культурного сотрудничества были близки Л.Т. Живковой.

По её инициативе были организованы Международная детская Ассамблея «Знамя Мира» под эгидой ЮНЕСКО. Болгария предложила ООН и ЮНЕСКО провести под Знаменем Мира Международный год детей, которым был объявлен 1979 год. Так было положено начало Международной детской ассамблее «Знамя Мира». Планировалось её регулярное проведение один раз в три года. Весной 1978 года детям мира, любящим красоту и искусство, от имени болгарских детей направлялись письма с приглашением на Международную детскую ассамблею «Знамя Мира». Форум был воспринят как новая форма дипломатии и сотрудничества с такими организациями, как ООН и ЮНЕСКО. На фестиваль приглашались юные художники, поэты, композиторы, музыканты, певцы, артисты. Со всех концов мира в Болгарию стали поступать рисунки и дру-

гие творческие работы детей. В рамках Ассамблеи был организован выпуск газеты «Знамя Мира», в котором нашло отражение творчество детей, выпущены книги с детскими рисунками, стихами и песнями.

В основу фестиваля был положен необычный принцип: никакой борьбы за призовые места, тем самым изгонялся дух соперничества; не должно быть ничего, что могло бы хоть в малейшей степени ранить легко уязвимую душу ребёнка. Радость взаимного узнавания, творчества, участие в играх, карнавалах. В Варне целый квартал старых по кладке домов был с любовью реставрирован и обращен в мастерские юных художников, галереи детского творчества, студии и кружки, где среди прочих был компьютерный класс, где ребята создавали свои электронные программы. Для взрослых одним из предельно впечатляющих событий был Всемирный детский парламент. Дети разных стран поднимались на трибуну самого удивительного из парламентов, которые когда-либо знало общество, – на трибуну детского парламента, и их речи обладали двумя завидными достоинствами: краткостью и яркостью. «Я люблю Болгарию за то, что она соединила нас, — сказал один из парламентариев, – Я люблю вас!» И эту речь зал встретил шквалом аплодисментов.

Девизом Ассамблеи, которая с огромным успехом прошла 15 – 25 августа 1979 года, были слова: «Единство. Творчество. Красота». Свыше 1500 детей из 85 стран мира и 1000 болгарских детей приняли участие в мероприятиях

Важным событием международного детского форума стало открытие в Софии, у подножия горы Витоша, монумента «Знамя Мира». Он представляет собой четыре прямоугольника, ориентированных по сторонам света. В самой высокой части находится семь больших колоколов, символизирующих семь духовных принципов, которые должен развить в себе человек. В цокольном круге обелиска располагаются колокола из разных стран, подаренные участниками фестиваля. К ним можно подойти и опробовать их голос.

Л. Живкова обратилась к детям земли с пламенными словами: «Милые дети, творцы Нового Мира! Дерзкие герои, помните законы истины, молодые строители, помните, не красота, а чувство красоты откроет вам дверь в будущее... Каждый день, каждый час, каждое мгновение ваши братство, единство, солидарность преграждают дорогу войне. Непримиримые, дерзкие, облачённые в подвиг героизма, скажите НЕТ антигуманности, разрушениям, несправедливости. Уничтожьте бремя эгоизма, невежества, страха. Встретьте красиво и с достоинством бесконечные волны жизни. Пусть ваш шаг будет непобедимым, дух — неразрушимым... Сегодня вас тысячи, а завтра за Знаменем Мира пойдут миллионы» [1].

В основание монумента заложена металлическая капсула, которая содержит обращение к детям будущего. Первый международный детский парламент принял Письмо-обращение детей всего мира, адресованное взрослому населению Земли, и Генеральная Ассамблея ООН распространила его как свой официальный документ.

В 1987 году ООН удостоила Ассамблею звания «Посланец Мира».

Год празднования 1300-летия сосударства Болгарии не был похож ни на один помпезный государственный проект. Он стал определять жизнь страны. Празднование юбилея начиналось в 1981 году и отодвигалось в будущее. В эту программу органично включались все проекты Людмилы Живковой по преображению государства при ведущей роли Культуры. Строительная лихорадка охватила Болгарию. Строились театры, галереи, дома искусства. За границей покупались произведения искусства. Проходили съезды писателей, выставки болгарского искусства.

К науке у Л.Т. Живковой было своё особое отношение. Она считала, что наука должна быть безграничной и бесстрашной и, что каждый, кто работает и реализует себя на поприще науки, должен быть открыт для всего полезного, для всего, что создавалось веками, что хранится в сокровищнице исторического опыта человечества. Она ставила на первое место духовность, следовательно, предлагала решать научные вопросы, основываясь не на узко-материальном мировоззрении, а на опыте философии Космической реальности, которая рассматривает взаимодействие материи и духа. В этом ключе в XX веке работали ученые Циолковский К.Э., Чижевский А.Л., Вернадский В.И., Бердяев Н.А., Соловьев В.С., Флоренский П.А., Рерих Н.К. Л. Живкова строила планы со С.Н. Рерихом о возобновлении работы Гималайского института научных исследований «Урусвати», организованного в 1928 году Н.К. Рерихом в долине Кулу, в Индии. В Индию была послана группа учёных, чтобы изучить опыт работы «Урусвати», поднять его архивы, подготовить институт для возобновления деятельности. До начала второй мировой войны с институтом Урусвати сотрудничали такие ученые как Н.И.Вавилов, А.Эйнштейн, Р.Милликан, Л.Бройль, президент Американского археологического института Р.Магоффин, известный путешественник и исследователь Свена Гедина, профессор Института Пастера в Париже С.И.Метальников, востоковед Чарльз Ланман, и многие другие. Всех их привлекали к институту «Урусвати» не только уникальный район Гималаев, но и те способы научных исследований, в основе которых лежала методология новой системы познания.

По словам Б.С. Златева, в наше время многие болгары только начинают осознавать, что, когда Людмила Живкова была министром культуры (1975 – 1981), Болгария получила наиболее мощный со времён национального Возрождения и Освобождения импульс в своём культурном развитии.

За свою короткую жизнь – всего 39 лет – Людмила Живкова успела сделать очень много. Как человек она была смелой и устремленной, как женщина имела своё очарование, как политический деятель имела нестандартное мышление.

«Духовные семена будущего посеяны, и когда-нибудь они обязательно должны взойти. Они – взойдут», – утверждала она [1].

ЛИТЕРАТУРА

1.Живкова Л. По законам красоты // Библиотека «Огонёк», № 40. М.: Издательство «Правда», 1979.
2.Шапошникова Л.В. Людмила Живкова — государственный деятель и подвижник /Л.В.Шапошникова//Культура и Время. 2002. № 1/2. С. 99-106.
3.Куцарова М., Стоилов В., Карпенева И. Святослав Николаевич Рерих и Болгария // Электронная библиотека МЦР.
4.Лиханов Альберт. Знамя мира, знамя детства//Альберт Лиханов/«Смена», опубликовано в номере №1399, Сентябрь 1985.
5. Бугаева Татьяна / Бугаева Л.В. Культурная миссия Людмилы Живковой.//Восход. 2011. № 11 (211).

Ізергіна А. М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПЫТАННЯ ФАРМІРАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНІЧНАЙ ГРУПЫ Ў ЛІТВЕ Ў СВЕЦЕ ТЭОРЫІ “ДЫЯСПАРЫ КАТАКЛІЗМУ”

Адной з найважнейшых праблем сучаснасці, на думку шэрагу навукоўцаў, з’яўляецца вывучэнне малых этнічных груп, што абумоўлена зменай ролі апошніх у жыцці нацыянальнай радзімы і прымаючай краіны пад уплывам розных фактараў як лакальнага, так і агульнасусветнага значэння. З мэтай падтрымкі беларусаў замежжа, аб’яднання суайчыннікаў і іх кансалідацыі вакол Беларусі, у Рэспубліцы Беларусь распрацоўваюцца праекты і праграмы. Актуальнасць дадзенай працы абумоўлена патрэбнасцю рэалізацыі дзяржаўнай праграмы “Беларусы ў свеце” (2016-2020 гг.).

У накірунку даследавання ўзаемаадносін паміж краінай-зыходу, краінай пасялення і дыяспарай даследчыкамі выдзвягаюцца розныя падыходы, у якіх зроблены спробы растлумачыць феномен сучасных дыяспар, прычыны іх узнікнення. Традыцыйна пад дыяспарай разумеюць частку народу (этнічнай супольнасці), якая пражывае па-за краінай свайго паходжання, мае агульныя этнічныя карані і духоўныя каштоўнасці. Для дыяспары характэрна ўсведамленне сябе часткай народа, які жыве ў іншай дзяржаве, наяўнасць уласнай стратэгіі ўзаемаадносін з дзяржавай пражывання і гістарычнай радзіма [8]. Роджэрс Брубейкер вылучае адмысловую падгрупу дыяспар – “дыяспары катаклізму”, якія склаліся ў сувязі з дэзінтэграцыяй і распадам буйных дзяржаўных утварэнняў і са зменай палітычных межаў. Дыяспары катаклізму у адрозненне ад гістарычных і працоўных дыяспар, узнікаюць імгненна, у выніку рэзкай змены палітычнага ладу, насуперак жаданням людзей [11, с. 37]. Асноўная ідэя разгляду дыяспары не перамяшчэнне людзей праз межы, а змена саміх межаў. Р. Брубекер разглядае сістэму “дыяспара – радзіма – прымаючая краіна” і выдзвігае ідэю, што “нацыяналізацыя” раней поліэтнічнай палітычнай прасторы стварае тры ўзаемазвязаных тыпы нацыяналізму. Першы тып – “нацыяналізуючы” нацыяналізм новых незалежных дзяржаў (альбо дзяржаў са зменеными межамі). Ён мае на ўвазе палітыку, якая праводзіцца ў імя “тытульнай” нацыі альбо “галоўнай” нацыі [1, с. 12]. Другі тып – “нацыяналізм” радзімы арыентаваны на грамадзян іншых краін, якія ўспрымаюцца ў якасці этнакультурна роднасных. “Радзіма” лічыць сваім правам і абавязкам сачыць за тым, як жывуць “супляменнікі” у іншых краінах, аказваць ім рознага накірунку дапамогу, падтрымліваць іх палітычную актыўнасць, іх арганізацыі і інш. Нацыяналізуючы нацыяналізм і нацыяналізм радзімы не ўяўляюць сабой узаемавыключаючых з’яў [1, с. 13]. Трэці тып створаны самімі “дыяспарамі катаклізму”. Нацыяналістычныя памкненні і погляды меньшасці ўключаюць хутчэй “нацыянальныя”, чым “этнічныя”, патрабаванні ад улад прызнаць іх асобую нацыянальную группу і даць ім калектыўныя, заснаваныя на нацыянальнасці правы – культурныя альбо палітычныя [1, с. 14].

У выніку геапалітычных падзей на працягу XX – пач. XXI ст. палітычная карта Цэнтральнай і Усходняй Еўропы змяналяся тройчы – пасля Першай і Другой сусветных войнаў, распаду Савецкага саюза. Сфарміраваны Р. Брубекерам прынцып вывучэння дыяспары стаў асновай даследавання гісторыі фарміравання беларускай этнічнай групы ў Літве ў канцы XIX – пач. XXI стст. Тэрыторыя даследавання – сучасныя межы Літоўскай дзяржавы.

На пачатку XX ст. – этнічнабеларускія тэрыторыі ўваходзілі ў склад адзінай дзяржавы – Расійскай імперыі. Другая палова XIX – пачатак XX ст. характарызуецца ўздымам нацыянальнай самасвядомасці бе-

ларусаў. Вільня з'яўлялася цэнтрам нацыянальнага жыцця, дзе друкаваліся беларускія перыядычныя выданні "Наша доля" і "Наша ніва", "Саха", "Biełarus", "Гоман"; працавалі Беларускае выдавецкае таварыства, выдавецтвы "Нашай нівы", "Загляне сонца і ў наша ваконца", выдавецкае таварыства "Наша хата", Беларускі музычна-драматычны гурток [17, с. 424, 426]. У 1903 г. адбыўся ўстаноўчы сход першай беларускай нацыянальнай партыі - Беларускай рэвалюцыйнай грамады. Згодна даных перапісу 1897 г. беларусы складалі 56 % насельніцтва Віленскай губерні [5].

У выніку палітычных падзей 1914-1922 г. была сфарміравана новая карта Цэнтральнай і Усходняй Еўропы. Этнічнабеларускія тэрыторыі ўвайшлі ў склад Польскай і Літоўскай рэспублік, БССР і РСФСР. Тэрыторыя сучаснай Літвы ў выніку Першай сусветнай і польска-савецкай войнаў была падзелены на дзве часткі: заходнюю – утворана Літоўская рэспубліка са сталіцай у Коўна, усходнюю – Віленскае ваяводства, якое з'яўлялася адміністрацыйнай адзінкай ІІ Рэчы Паспалітай. Цэнтрамі беларускага жыцця міжваеннага перыяду былі Вільня і Каунас.

У міжваенны перыяд для беларускай этнічнай супольнасці ў Літве (у сучасным разуменні тэрыторыі краіны) былі характэрнымі тры тыпы нацыяналізму, вылучаныя Р. Брубекерам. Так, на тэрыторыі Віленскага ваяводства "нацыяналізм" дыяспары быў рэалізаваны праз адкрыццё беларускіх грамадскіх, культурных арганізацый: у 1919 г. у Вільні пачала сваю дзейнасць Беларуская гімназія, у 1921 г. былі заснаваны Таварыства беларускай культуры і Беларускі музей, у 1926 г. – Беларускі інстытут гаспадаркі і культуры. Дзейнічалі ў гэты час на Віленшчыне грамадска-палітычныя арганізацыі беларусаў - Беларускі нацыянальны камітэт, Беларуская сялянска-работніцкая грамада і інш. [18, с. 32]. З 1926 па 1939 гг. адбываецца змена ліберальнага накірунку на больш радыкальны - перыяд, калі палітыка польскай дзяржавы была накіравана на адзіны курс унутранага жыцця з дамінаваннем прадстаўнікоў польскай нацыі.

Пра колькасць беларусаў на тэрыторыі Віленшчыны даюць інфармацыю даныя перапісаў 1921 і 1931 г. Так, на тэрыторыі чатырох паветаў Віленскага ваяводства (без уліку насельніцтва Сярэдняй Літвы) згодна даных перапісу 1921 г.пражывала 47,3 % беларусаў ад усё колькасці насельніцтва [19]. У 1931 г. 59,7 % насельніцтва назвалі польскую мову роднай, сярод нацыянальных меншасцяў лічыліся: беларусы (22,7%), рускія (3,4%), габрэі (8,5%) і літоўцы (5,5%) [20]. Для другога перыяду былі характэрны асіміляцыя і паланізацыя далучаных тэрыторый праз насаджэнне польскамоўных школ, закрыццё навучальных устаноў з беларускай мовай навучання [4, с. 60]. Так, на тэрыторыі Заходняй Беларусі ў 1922/23 навучальным годзе было 32 беларускія школы [4, с. 60]. У 1937/38 навучальным годзе ў Заходняй Беларусі дзейнічалі толькі 5 польска-беларускіх пачатковых школ, 1 беларуская гімназія, у 44 польскіх школах беларуская мова вывучалася як прадмет.

Яскравай выразніцай свядомасці мясцовага насельніцтва Заходняй Беларусі была літаратура. Асноўным цэнтрам выдавецкай справы была Вільня. З 233 найменняў беларускай перыёдыкі 221 выдаваліся ў Вільні. З 466 беларускамоўных кніг і брашур, надрукаваных у 1920-1930-я гг. у Польшчы, 98 % прыпадала на Вільню [3, с. 4321; 9; 14, с. 16].

У Літоўскай дзяржаве згодна даных перапісу 1923 г. беларусамі запісаліся 4400 асоб (0, 2 % насельніцтва). Беларускае насельніцтва канцэнтравалася ў ваколіцах Нова-Аляксандраўска і Еўя. Галоўным цэнтрам дзейнасці беларусаў у Літве стаў Каунас. Як і на тэрыторыі Віленскага ваяводства, "нацыяналізм" дыяспары меў сваё ўвасабленне ў дзейнасці грамадскіх, адукацыйных і культурных арганізацый. У 1919-1920 гг. тут дзейнічалі Міністэрства беларускіх спраў у Літве [10], Выдавецкае таварыства імя Ф. Скарыны, выдаваліся перыядычныя выданні, фарміраваліся беларускія вайсковыя адзінкі, якія падпарадкоўваліся літоўскаму камандванню.

Значнай падзеяй стала заснаванне ў Каунасе ў красавіку 1923 г. Беларускага цэнтра, галоўнымі задачамі якога былі выдавецкая дзейнасць для абслугоўвання Заходняй Беларусі, падтрыманне сувязей з грамадскімі арганізацыямі ў Заходняй Беларусі, выступленнямі на міжнароднай арэне ў абарону беларускіх і літоўскіх нацыянальных інтарэсаў.

У другой палове 1920-х становішча беларусаў на Літве рэзка пагоршылася. Найперш гэта стала наступствам палітыкі, якую праводзілі ў адносінах да беларусаў літоўскія ўлады. Не спрыялі літоўскія ўлады і развіццю беларускага школьніцтва на тэрыторыях, дзе кампактна пражывалі беларусы. Новая хваля ажыўлення беларускага жыцця - пачатак 1930-х. У 1932 г. было заснавана Беларускае культурна-асветнае таварыства, галоўныя задачы якога – "арганізацыя беларускай меншасці і праца над узаемным беларуска-літоўскім яднаннем" [18, с. 34]. Альтэрнатывай БКАТ стаў Беларускі цэнтр, які аднавіў сваю дзейнасць у сталіцы Літвы 23 лютага 1933 г., галоўнай мэтай якога было аб'яднанне і каардынацыя дзейнасці асобных беларусаў і беларускіх арганізацый усёй Літвы. Спрэчкі паміж рознымі арганізацыямі знізілі эфектыўнасць дзейнасці беларусаў у Літве. У 1935-1936 гг. практычна ўсе беларускія арганізацыі ў Літве спынілі сваю дзейнасць з прычыны арганізацыйных і фінансавых цяжкасцей.

Неабходна адзначыць, што ў міжваенны перыяд "нацыяналізуючы" нацыяналізм для беларусаў Літоўскай і Польскай рэспублік стаў вынікам знешняй палітыкі, якую праводзілі дзяржавы непасрэдна пасля атрымання незалежнасці. Урад кожнай з рэспублік разлічваў на падтрымку беларусаў з мэтай рэалізацыі сваіх мэт, сярод якіх галоўнай была спрэчка за Віленшчыну. Пасля вырашэння гэтага пытання ўзаемаадносіны з прадстаўнікамі нацыянальнай меншасці сталі насіць іншы характар. Таксама неабходна ўлічваць, што колькасць беларусаў на тэрыторыі Літоўскай рэспублікі была невялікая, а на тэрыторыі Віленскага ваяводства беларусаў значна большая, але 80 % пражывала ў сельскай мясцовасці. Такім чынам, у першым выпадку не маглі займаць дамінуючыя пазіцыі з-за малалікасці, а ў другім – адсутнасці адпаведнай адукацыі і патрэбы: галоўная праца селяніна – на зямлі, ад якой залежыць яго жыццё і дабрабыт. Рухавіком нацыянальнага жыцця была інтэлігенцыя.

З пачаткам Другой сусветнай вайны спыняе сваё існаванне II Рэч Паспалітая, Заходняя Беларусь была далучана да БССР. Беларуская мяжа была зрушана на захад, але ў склад БССР не былі ўключаны этнічнабеларускія тэрыторыі: згодна тэкста Дамовы аб перадачы Літоўскай рэспубліцы горада Вільня і Віленскай вобласці і аб узаемадапамозе паміж савецкім Саюзам і Літвой ад 10 кастрычніка 1939 г. частка паўднёва-усходняй Літвы і Вільня былі перададзены Літве.

Падчас уваходжання Вільні ў склад Польшчы ў 1922-1939 гг. літоўскае насельніцтва зменшылася да 0,5%. Таму пасля перадачы Віленскага краю Літве згодна дагавору літоўскі ўрад пачаў палітыку засялення Вільні і іншых гарадоў літоўцамі, асабліва ў выніку рэпрэсій савецкай улады ў дачыненні да беларускай інтэлігенцыі ў самой Вільні ў верасні-кастрычніку 1939 г. Такая ж палітыка засялення праводзілася і пасля 1945 г. савецкім урадам Літвы [6]. Так, згодна ўспамінаў Міраславы Русак: "… як прыйшлі саветы пачаліся рэпрэсіі. Немцы не забаранялі нічога беларускага. … Змагацца за беларускасць сталася небяспечна – гэта было ўсё роўна, што падпісаць сабе прыгавор. Пачаліся арышты, бацьку [Станіслава Станкевіча – аўт.] пасадзілі"[1].

Вільня - сталіца Літоўскай дзяржавы, дзе канцэнтраваліся адміністрацыйныя ўстановы. У савецкі перыяд нязначная колькасць беларусаў перасялялася ў Вільню і іншыя гарады Літвы па вярбоўцы, на новабудоўлі і г. д., асабліва з памежных раёнаў Беларусі[2]. Яшчэ адзін накірунак міграцыі беларускага насельніцтва ў Літву – адукацыйны: беларусы пераязджалі ў Вільню з мэтай атрымання адукацыі[3]. Такім чынам, беларуская этнічная група ў савецкі час у Літве фарміравалася ў большасці з карэннага насельніцтва былога Віленскага ваяводства.

Змена дзяржаўнай мяжы ў свядомасці жыхара былога Віленскага ваяводства мела сваё адлюстраванне і разуменне. Мяжа, якая падзяліла Беларусь на Заходнюю і Усходнюю ў 1921 г., стала вызначальным фактарам ва ўспрыняцці беларуса ўсходняй часткі. Так, згодна ўспамінаў Людвікі Кардзіс: "Я нарадзілася 46 кіламетраў ад Вільні ў Астраўцы. У нас у сям'і гаварылі па-беларуску. Вільня ніколі не была для мяне чужым горадам, яна была ў крыві. Мінск - у нас казалі, што там жывуць рускія. Для нас Вільня была родным горадам: людзі ехалі на працу, вучыцца. Гэта было натуральным, што я вось прыехала ў Вільню і засталася"[4].

Прыток беларусаў прывёў да павелічэння колькасці беларускай этнічнай групы. Так, па даных усесаюзных перапісаў насельніцтва, у 1959 г. у Літоўскай ССР пражывала 30 тысяч беларусаў, у 1979 – 58 тысяч [18, с. 36]. Аднак павелічэнне колькасці беларускага насельніцтва ў Літоўскай ССР не прывяло да ажыўлення беларускага нацыянальнага жыцця ў рэспубліцы. Вышэй разгледжаны перыяд (1945 – 1985 г.) – характарызуецца "нацыяналізмам" радзімы, у якасці якой выступае СССР. Паміж саюзнымі рэспублікамі – Літоўскай ССР і Беларускай ССР – існавалі эканамічныя, культурныя сувязі, але па-за ўвагай засталіся нацыянальныя працэсы, становішча этнічных меншасцей.

Новая хваля працэсу этнічнай мабілізацыі беларусаў у Літве - другая палова 1980-х – звязаны з палітыкай перабудовы. У БССР, як і ва ўсім Савецкім Саюзе, пачалі заўважацца пэўныя прыкметы лібералізацыі і дэйструкцыі савецкага грамадства. Пачалі ўзнікаць першыя беларускія культурна-асветныя арганізіцыі. У 1988 г. быў арганізаваны клуб аматараў беларускай народнай творчасці "Сябрына"5, Таварыства беларускай культуры[6].

У 1989 г. згодна даных перапісу ў Літве пражывала 63 тысячы беларусаў, то за 12 год колькасць беларусаў зменшылася: згодна даных Літоўскага статыстычнага дэпартаменту, на тэрыторыі Літоўскай дзяржавы ў 2001 г. пражывала 42866 беларусаў [15].

---

[1] Запісана аўтарам ад Міраславы Русак 25.03.2015 г., г. Вільня
[2] Запісана аўтарам ад Валянціна Стэха 30.09.2015 г., г. Вільня
[3] Запісана аўтарам ад Леакадзіі Мілаш 23.03.2015 г., г. Вільня
[4] Запісана аўтарам ад Людвікі Кардзіс 24.03.2015 г., г. Вільня
[5] Запісана аўтарам ад Валянціна Стэха 30.09.2015 г., г. Вільня
[6] Запісана аўтарам ад Леакадзіі Мілаш 23.03.2015 г., г. Вільня

Пасля абвяшчэння незалежнасці Літвы большасць беларусаў, якія стала пражываюць у гэтай дзяржаве, прынялі яе грамадзянства, а пэўная колькасць атрымала беларускае. Істотна іншы маштаб набыў "нацыяналізм дыяспары" - гуртаванне суродзічаў, выяўленне і рэалізацыя іх нацыянальных імкненняў. Беларуская грамада выразна заявіла ўладам і грамадскасці аб сваіх нацыянальных патрэбах, неабходнасці адраджэння культурнай і гістарычнай спадчыны беларусаў на Віленшчыне: у Вільні з 1993 г. дзейнічае беларуская гімназія імя Францыска Скарыны, Таварыства беларускай мовы. З 1997 г. выдаецца газета "Рунь" […][7]. У 2001 г. была зарэгістравана грамадская арганізацыя "Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча" - прадаўжальніца традыцый, закладзеных у міжваенны перыяд у час дзейнасці Віленскага беларускага музея, які збіраў, захоўваў, даследваў, прапагандаваў помнікі гісторыі, этнаграфіі, мастацкія творы [2].

На сучасным этапе важнае месца займае заканадаўчая база кожнай з краін – Літвы і Беларусі [14; 12, 7]. Паміж Літвой і Рэспублікай Беларусь падпісаны шэраг пагадненняў, якія зацвярджаюць этнічную, культурную і моўную самабытнасць нацыянальных супольнасцей, іх права свабодна выяўляць гэтую самабытнасць без якой-небудзь дыскрымінацыі і ва ўмовах поўнай роўнасці перад законам [16].

Такім чынам, у выніку геапалітычных змен на карце Еўропы на працягу ХХ ст. беларусы ператварыліся з карэнных жыхароў Віленшчыны ў нацыянальную меншасць Літоўскай дзяржавы. Палітыка Польскай, Літоўскай, Савецкай дзяржаў, пад уплывам якіх знаходзілася беларуская этнічная група ў выніку геапалітычных катаклізмаў, была накіравана на інтэграцыю і асіміляцыю беларускага насельніцтва. У перыяд існавання незалежных дзяржаў Літвы і Беларусі важнае месца ў кансалідацыі этнічных суполак займае дзейнасць па захаванні агульнай гістарычнай памяці і самабытнасці свайго народа.

ЛІТАРАТУРА

1. Брубекер, Р. «Диаспоры катаклизма» в Центральной и Восточной Европе и их отношение с родинами // Диаспоры. Независимый научный журнал. – Москва, 2000 г. № 3. – С. 12
2. Віленскі Музэй. Беларускі інфармацыйны цэнтар. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://vilnia.com/museum/default.asp?newsId=18, беларуская. – Дата доступу: 12.02.2015 г., вольны.
3. Вабішэвіч, А. Духоўнае жыццё ва ўмовах паланізацыі // Гісторыя Беларусі: У 6 т. Т. 5. Беларусь у 1917 – 1945 гг. / А. Вабішэвіч [і інш.]; рэдкал. М. Касцюк (гал. рэд.) і інш. – Мн.: Экаперспектыва, 2007. – С. 431.
4. Вабішэвіч, А. Нацыянальная школа: складанасці развіцця (1921-1939 гг.) // Назаўсёды разам: Да 60-годдзя ўз'яднання Заходняй Беларусі з БССР. – Мн.: БелЭн, 1999. – С. 60.
5. Виленская губерния. Первая Всеобщая Перепись населения Российской Империи. 1897 год. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rusemp.info/perepis1897/vilno.html, русский. – Дата доступа: 12.03.2015 г., свободный
6. Грыцкевіч, А. Беларусы ў Літве. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://kamunikat.fontel.net, беларуская. – Дата доступу: 03.03.2015 г.. вольны.
7. Закон Республики Беларусь от 16 июня 2014 года №162-З О белорусах зарубежья. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=69864, русский. – Дата доступа: 23.12.2014 г., свободный.
8. Коваль, В. Кантакты беларускай і украінскай дыяспар міжваеннага перыяду. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://docviewer.by/?url=ya , вольны. – Дата доступу: 03.05.2015 г. – Мова: беларуская.
9. Літоўскі цэнтральны гістарычны архіў (далей ЛЦГА). - Ф. 51, воп. 7, спр. 153, 283, 520.
10. ЛЦГА. - Ф. 395, воп.1, спр. 1, 15, 9, 5.
11. Попков, В.Д. Феномен этнических диаспор / Вячеслав Попков. – М.: ИС РАН, 2003. – С. 37
12. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 31.05.1993 № 354 "Об одобрении Государственной программы "Белорусы в мире" и мерах по ее выполнению". - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.levonevski.net/pravo/norm2013/num69/d69448.html, русский. – Дата доступа: 05.02.2015 г., свободный.
13. Рамочная конвенция о защите национальных меньшинств. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://conventions.coe.int/Treaty/rus/Treaties/Html/157.htm. - Дата доступа: 14.04.2015 г. , свободный.
14. Русак, М. Лявонава доля // Рэд.: А. Мінкін. – Вільня: "Рунь", 2000. – С. 16.
15. Статистика Литвы // Литовский Департамент статистики. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.stat.gov.lt/07.pdf , литовский. - Дата доступа: 18.11.2014 г., свободный.
16. Сяргеева, Г. Беларусы ў Літве. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.portalus.ru/rchive=&start_&ucat=&,беларуская. – Дата доступу: 03.03.2015 г., вольны.
17. Філякоў, У. Беларусь у пачатку ХХ ст. Культура // Гісторыя Беларусі: У 6 т. Т. 4. Беларусь у складзе Расійскай імперыі . (канец XVIII – пачатак ХХст) / М. Біч, В. Яноўская, С. Рудовіч і інш.]; Рэдкал.: М. Касцюк (гал. рэдактар) і інш. – Мн.: Экаперспектыва, 2007. – С. 424, 426.
18. Ціхаміраў, А. З гісторыі беларускай дыяспары ў Літве// Дыяспара. Культуралогія. Гісторыя / пад рэдакцыяй А. Мальдзіса, А. Смаленчука. – Мінск: Голас Радзімы, 2006. – С. 30-36
19. Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. TomVII. – Warszawa, 1923.
20. Wykaz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Tom 1. WojewództwoWileńskie. – Warszawa, 1938.

[7] Запісана аўтарам ад Валянціна Стэха 30.09.2015 г., г. Вільня.

Козакевич Е. Р.
(Украина, г. Львов)

ТИПОЛОГИЯ ГУЦУЛЬСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ВЯЗАНЫХ ИЗДЕЛИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОДЕЖДА

Вопрос классификации [типологии] очень важен в изучении разных видов декоративно-прикладного искусства. При разработке типологии учитываются периодизация, исторические, социокультурные и художественные факторы, а также конкретные исследовательские задачи автора. Классифицировать предметы искусства возможно за принципом вид-техника (вязание, плетение), вид-материал (ткань, кожа, древесина), вид-структура (ажур, рельеф) и т.п. [15].

В основу разработки типологии украинских [гуцульских] вязаных изделий народной одежды конца XIX – начала XXI вв. возложена функция, — определяющая классификационная единица, — с учетом изменений, произошедших в течение указанного периода. Вязаную одежду рассматриваем в двух группах: изделия (компоненты одежды) и отделка. Изделия (компоненты) — штучные артефакты, которые формируются в процессе создания (за счет технологических приемов) или изготовления полотнищ соответственной структуры и являются самостоятельной единицей. Отделка — декоративные элементы (метражные и штучные), главное предназначение которых — украшение компонентов одежды. Функциональная принадлежность определяется только в комплексном сочетании с конкретным изделием: “кытыци”8 на рукавицах (дополнение на руки), “шнуры” и “кытыци” на “сэрдаку” [13] (верхняя одежда), “кутасы” на “кэптари” [13] (плечевая одежда) [7].

Типология традиционной гуцульской вязаной одежды: изделия и отделка. В конце XIX – в первой трети XX вв. исчезают четкие отличия между традиционной и городской одеждой, отдельные составные украинского народного костюма теряют свою первичную функцию или полностью выходят из употребления, а в обиходе крестьян появляются изделия, ранее неизвестные [14]. В то же время этот период можно назвать наиболее “консервативным” относительно устойчивости типологических групп и типов вязаных компонентов одежды, в частности гуцульской [1].

Кардинальные изменения происходят главным образом от середины XX века: фабричная продукция практически полностью вытесняет народные домодельные изделия, городская мода превалирует над многовековыми достижениями в традиционной украинской одежде. Происходит постепенное заимствование новых текстильных техник производства, несвойственных для традиционного искусства, или их ассимиляция, что влияло на появление новых типов вязаной одежды и способов декорирования. В гардеробе сельского населения появляются вязаные и ажурные свитера, женские костюмы, головные уборы, нижнее белье, чулочно-носочные изделия и т.п. (Ил.1). На рубеже XX – XXI вв. традиционные изделия используют главным образом в качестве сувенирной продукции или как “цитирование” в профессиональном моделировании одежды. Стоит отметить, что аутентичный гуцульский костюм и вязанные составляющие в частности привлекают особое внимание, учитывая архаичность форм, декора, а также типологическое и орнаментально-композиционное разнообразие [1; 8; 16].

Типология гуцульской вязаной народной одежды несколько отличается от типологии костюма других этнорегионов. К примеру, на Гуцульщине замужние женщины не носили ажурных головных уборов — “очипкив”, в то время как на Покутье, Полесье, Западном Подолье до сер. XX века это был необходимая и часто встречающаяся составляющая одежды [9]. И наоборот, гуцульские вязаные спицами “капчуры”, узнаваемые из-за яркого цветового решения и разнообразия орнамента, характерны главным образом для этого региона и частично смежных территорий9.

Одежда ——> функциональный род

Головные уборы, пояса, дополнения, украшения (изделия) та украшения [декорирование]10 (компонентов одежды) ——> типологические группы

Дополнения ——> типологические подгруппы: дополнения к обуви и дополнения на руки

дополнения к обуви ——> капчуры, холявки (штуцы)

дополнения на руки ——> нараквыци, рукавыци

украшения (изделия) ——> нараквыци

украшения [декорирование] (компонентов одежды) ——> типологические подгруппы: шнуры, кытыци, кутасы, торокы

---

[8] Написание и транскрипцию локальных названий вязаных изделий подаем так, как произносится в украинском языке

[9] Также встречаются в народной одежде стран Карпато-Балканского ареала, Прибалтики, Скандинавии и Севера России

[10] Подчеркнутые типологические группы характерны именно для гуцульской традиционной вязаной одежды

Каждую из типологических групп разделено (при необходимости) на типологические подгруппы, объединяющие родственные по функции и форме изделия. Типологическая подгруппа предусматривает типы и подтипы [7; 15].

Дополнения — типологическая группа небольших по размеру изделий: одновременно имели и утилитарное предназначение, и использовались как декоративный элемент. По способу ношения и расположением на человеческой фигуре можно выделить следующие типологические подгруппы: дополнения к обуви (капчуры, холявкы (штуцы)) и дополнения на руки (нараквыци, рукавицы).

Капчуры [2] (ка́пци, капчоры, капчури, штрымфли, стру́мфли, панчо́хы, пунчо́хы, чу́лкы, клоча́нкы, колцуны, носкы, скарпыты, фусыгли)11 — типологическая подгруппа в'язаних изделий, вязаных спицами — разновидность узорных шерстяных мужских, женских и детских носков [чулок], характерных главным образом для одежды Карпатского региона XIX — середины XX века. Следует отметить, что вязаные чулки и носки бытовали в народных костюмах других этнографических территорий, однако они не отличались таким разнообразием цвета и орнамента. Использовали традиционные капчуры для утепления ног, для защиты от повреждений, а также как декоративное дополнение к обуви. Бытовало несколько вариантов их ношения, от чего зависели высота и декорирование изделия. Под войлочные "капци" — неширокий продолговатый кусок войлока ("сукна"), которым окутывали ногу — одевали высокие (до середины икр, иногда — под колено) носки из шерстяной пряжи, верхнюю часть которых декорировали вязаным или вышитым узором. Эта часть всегда была видимой над краем "сукняных онуч", однако такой высоты, чтобы быть видимой из-под рубашки "сорочкы" (в женской одежде). На "капци" обували кожаные постолы. Также капчуры носили непосредственно с постолами. Такие изделия украшали орнаментом по всей высоте икр (ленточно-ярусная композиция орнаментальных полос) или широкой узорной лентой в верхней части.

В течение 1920—1930-х гг. гуцульские аутентичные чулки стали оригинальной составляющей спортивной и городской одежды: это придавало яркости и способствовало продолжению традиции "плэтэння" [1; 8; 12; 16]. Вторичная традиция использования капчурив проявилась в 70-80-х гг. XX вв. — как сувенирная продукция (надомники, система художественных промыслов) и результат деятельности художников-модельеров: предлагали в разных вариантах (колористических, орнаментальных) одежду для спорта и отдыха в комплектах с рукавицами, головными уборами, шарфами, "капчуры" и т.п. На рубеже XX – XXI вв. эти изделия практически потеряли свою первичную функцию и декоративную привлекательность: лишь только в отдельных населенных пунктах Гуцульщины их одевают во время религиозных ("храмив", "празныкив") и фольклорных праздников. Также их специально вяжут для сценических костюмов, а также для продажи — из пряжи низкого качества, непритязательного технологического исполнения и художественного оформления [1; 16].

Также в гуцульской традиционной одежде бытовали "холявкы" (штуцы, хольивкы) [6] (хольи́вка, холивкы, шту́цы, нога́вкы, портянкы, лыстянкы, штыльпы, кама́ши, гама́ши) — типологическая группа дополнений к обуви, вязаных спицами — подобно "капчурам", только без стопы: принцип районирования, изготовления, ношения и декора идентичны. Чаще обували " шту́цы " мужчины: к сапогам (орнамент вязали в виде широкой ленты в верхней части изделия), с появлением в сельской одежде новых типов обуви — к ботинкам (вязали их однотонными, с орнаментов в верхней части или по всей высоте).

Рукавицы (лохматыци, мохнатыци, палюхы, палькы, пальчыта, перчаткыи, варюжкы) — типологическая подгруппа дополнений на руки, вязаных спицами и крючком — предназначенных для защиты рук в непогоду, составляющая рабочей одежды, а также как декоративный акцент в традиционном костюме. Практически бытовали в одежде всех этнографических групп, но ярко выраженными художественными особенностями отличались именно гуцульские, а также частично покутские и бойковские.

По форме можно выделить два типа рукавиц: с одним пальцем — "палюхы") и с пятью — "пальчата"). Первый тип бытовал в одежде в течении XIX – нач. XX вв., второй появился в первой трети XX в. под влиянием городской моды12. Как и "капчуры", в 20-30-х гг. XX в. традиционные гуцульские "рукавицы" широко использовались в городской и спортивной одежде — как теплая вещь в холодное время года и яркое дополнение [1; 12].

Для ежедневного использования "рукавицы" изготовляли с более дешевой шерсти домашнего производства, однотонные (монохромные, естественной окраски), без узоров или с поперечными полосами. Праздничные "выплитали" с качественной пряжи (домашней "вовны" или промышленной "воличкы"), с использованием ярких красителей, разнообразных технологических приемов и вариантов узора [8].

Нараквицы [4; 7] (нарука́вныкы, нару́чныци, ра́квыци, на́ручи, за́пьястки, нара́твыця) — типологическая подгруппа дополнений на руки — распространены в мужской и женской народной одежде XIX — нач.

[11] В скобках мы подаем локальные названия изделия разных этнографических территорий, чтобы продемонстрировать и лингвистическое разнообразие

[12] Второй тип не исключил первый – они бытовали одновременно

XX вв. на Гуцульщине, а также Бойкивщине, Лемкивщине, Марамарощине [10; 11]. Предназначались "наручи" главным образом для защиты рук (мужских), а именно запястий: для перенесений грузов, лесорубных работ — утепляли ими кисти рук, придерживали нижний край рукавов "сорочки" и т.п. В отдельных местностях Гуцульщины их носили как украшения (типологическая группа украшения) на подобии узорчатого манжета. Такие изделия вышли из обихода до середины XX века. Вязали "нараквицы" из овечьей шерсти, для особых случаев (свадьба, праздники) — из цветной "воличкы", иногда с добавлением металлической нити "ших", "сухозлить".

По способу технологического решения (переплетения) чаще всего встречаются "нараквицы" двух видов: с узором "перевьязь"[5; 8; 11] и "стяганка" (ластик, резинка) в полоски. На каждый день — одного-двух цветов (монохромные) или с несколькими горизонтальными полосами, праздничные — полихромные, с разнообразными и часто довольно сложным орнаментом.

Украшения, отделка — типологическая группа, предназначена для украшения традиционной [вязаной] одежды. Использование разнообразных текстильных техник и технологических приемов дает возможность декорирования, а иногда и ярко выраженных, даже неповторимых художественных черт.

За совокупностью определенных технологично-конструктивных признаков выделяем следующие типологические подгруппы украшений: мережыво (кружево)13, кытыци, торокы, кутасы и шнуры.

Кытыця (мн. Кытыци "ґýши", "китылькы", "китýлькы", "кытычкы", "дармовысы") та кутас (мн. кутасы "бóйткы", "бóмбикы", "гóмбичкы", "бамбýлькы", "бóмбли", "контáсы", "горóшкы», "бубэнчыкы","кудасы") [3] — типологическая подгруппа для украшения одежды (а также интерьерных тканей). Отличаются по форме — "кытыци" имеют удлиненную трапециевидную (условно) форму, "кутасы" — округленную. Изготовляли из пряжи разного качества, цветов и текстуры. Украшали ими на Гуцульщине традиционную верхнюю ("сэрдак") и нагрудную ("кэптар") одежду, пояса, рукавици, нараквици. "Кытыци" и "кутасы" часто прикрепляли к изделию "шнурочкамы", что создавало "подвижный" эффект, а также нашивали на изделие.

Шнур ("снýр", "снýрок") — типологическая подгруппа — декоративное украшение, в изготовлении которых использовали техники вязания и плетения. Выделяем три типа — нашивные (аппликационные), пришивные и свободнопадающие [7]. Первый — "шнуры" нашивали на поверхность изделия аппликационным способом, что давало возможность выкладывать ими всевозможные узоры-композиции, что часто ставали акцентом. Чаще всего такие приемы использовали в декоре верхней и нагрудной одежды, реже — женской поясной одежды [10]. Второй тип — "шнурами" обшивали или обвязывали края изделий ("запасок"). Третий — на "шнурочках" прикрепляли "кытычкы" и "кутасы", создавая таким образом завязки или декоративное завершение изделия (пояса, рукавици, сэрдаки).

Таким образом можно отметить, что типология гуцульских вязаных традиционных изделий в одежде XIX — нач. XXI вв. изменялась в течении изучаемого периода. Отдельные типы были характерны для одежды и Гуцульщины, и большинства этнографических территорий Украины (рукавици, носки, декоративная отделка), однако гуцульские отличались яркостью красок, разнообразием узоров и композиций орнамента. Но такие типы вязаной одежды как "капчуры", "нараквицы" бытовали только в гуцульской местности, и даже в определенных селах. От середины XX в. типология народной вязаной одежды на Гуцульщине существенно меняется — под влиянием промышленности и городской моды. На рубеже XX — XXI вв. вязаные спицами и крючком гуцульские народные изделия используют главным образом как сувениры, повседневные вещи для утепления в зимний период, для сценического костюма, а также в качестве творческой интерпретации в профессиональном дизайне одежды.

В следующих публикациях планируем рассмотреть и проанализировать художественные особенности гуцульских традиционных вязаных изделий XIX — нач. XXI вв.

ЛИТЕРАТУРА

1.Козакевич Е. Вязаные изделия в гуцульской традиционной одежде конца XIX – начала XXI века: исторический аспект // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў / Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.. — Матэрыялы V міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (20-21 лістапада 2014 г, Мінск) / уклад. Ю.В.Пацюпа; гал.рэд. А.І. Лакотка; Центр даследаванняў беларусскай культуры, мовы і літературы НАН Беларусі. —— Мінськ : Права і эканоміка, 2014. — С.484-488

2.Козакевич О. Капчури в'язані / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів: Афіша, 2007. — С.259.

3.Козакевич О. Кутас / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів: Афіша, 2007. — С.300-301.

4.Козакевич О. Нараквиці / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів: Афіша, 2007. — С.373-374

[13] Для гуцульской народной одежды не характерно декорирование кружевом, поэтому эту типологическую группу детально не рассматриваем

5.Козакевич О. Перев’язь / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів: Афіша, 2007. — С.424-425
6.Козакевич О. Холявки / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів: Афіша, 2007. — С.644.
7.Козакевич О. Типологія українських народних в’язаних та мереживних виробів ХІХ – початку ХХІ століття: вбрання // Народознавчі Зошити. Серія мистецтвознавча. — 2014. — №6 (120). — С.1403-1419.
8.Козакевич О. Традиційне в’язання (плетіння) на Гуцульщині кінця ХІХ – ХХ ст.: історія, типологія, художні особливості / Козакевич О. // Грегіт. — Львів, 2008. — С.51-54
9.Козакевич О. Традиційні в’язані вироби та мереживо Волині й Полісся: техніки виготовлення, типологія, художні особливості / Козакевич О. // Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції “Роде наш красний” (14-15 червня, м Луцьк). Збірник наукових праць. — Вип.24. — Луцьк, 2007. — С. 116-121
10.Козакевич О. Традиційні мереживні та в’язані вироби на Буковині кін.ХІХ – ХХ ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій) / Козакевич О. // Народознавчі Зошити. — 2011. — № 4 (100). — С.704-718
11.Козакевич О. Українські традиційні в’язані вироби кінця ХІХ–ХХ ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) / / Козакевич О. / Записки Наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. — Т.CCLXI (261). — Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2011. — С.503-524
12.Козакевич О. Гуцульські народні в’язані ХІХ – початку ХХІ століття: традиція і сучасність / Козакевич О. // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. — Tom V. — 2014. — Słupsk-Zielona Góra-Śvidnik. — S. 603-617
13.Матейко К. Український народний одяг. Етнографічний словник / Катерина Матейко. — К. : Наукова думка, 1996. — 196 с.
14.Селівачов М. Про сільську моду в Україні середини ХХ століття / Селівачов М. // Народний костюм як виразник національної ідентичності : збірник наукових праць за ред. д-ра мис-ва М. Селівачова. — К. : ХІК, 2008. — С. 53—57
15.Станкевич М. Морфологія — система видів мистецтв / Михайло Станкевич // Автентичність мистецтва. — Львів, 2004. — С. 9—18
16.Kozakevych O. Kosów Huculski — ośrodek dziewiarstwa Ukrainy Zachodniej XX wieku / Kozakevych O. // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. — T.III. — 2009. — Zielona Góra. — S. 271-279

Крюкова С.С.
(Российская Федерация, г. Москва)

ТРАДИЦИИ ДОГОВОРА И ВЗАИМОПОМОЩИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДЕРЕВНЕ (НА МАТЕРИАЛАХ БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ)

Статья выполнена при поддержке ГРАНТа РГНФ №15-21-01010

В период экономического кризиса, анти-санкций и объявленной российским правительством ориентации на отечественное производство сельскохозяйственной продукции немаловажным представляется изучение сохранившегося культурного (в широком смысле) пространства русской деревни и его потенциала. С этой целью в 2015 г. в рамках совместного российско-белорусского проекта «Сохранение традиций и трансформация культуры на белорусско-российском пограничье» было предпринято обследование ряда деревень белорусско-русского пограничья. В ходе экспедиции в Смоленской области (Краснинский и Руднянский районы) были собраны материалы, которые легли в основу настоящего доклада.

Заросшие бурьяном поля, заброшенные дома, разрушенная государственная социальная инфраструктура (отсутствие больниц, школ, магазинов и пр.), разбитые дороги – все это характеризует современный облик русской деревни и не требует особых комментариев. С 1990-х гг. российский сельский мир был поставлен в жесткие условия перехода от советской модели хозяйствования, для которой была свойственна высокая степень участия государства во всех сферах жизнедеятельности деревни, к постсоветской, построенной на иных экономических принципах, ориентированных на частную инициативу и рыночные отношения.

Реформирование коллективных хозяйств советской эпохи и преобразование их в товарищества и общества в различных формах (ТОО, АОЗТ, СХПК) привело к разрушению прежнего сельскохозяйственного производства: за редким исключением имущество колхозов распродано, поголовье скота значительно сокращено или вовсе уничтожено, хозяйственные постройки разрушены. Многие сельские жители в результате банкротства новообразованных АОЗТ и ТОО оказались безработными. «В данный момент у нас на Смоленщине сельского хозяйства как такового нет, а в Белоруссии оно осталось», – так прокомментировал положение в аграрном секторе местной экономики один из российских руководителей поселковой администрации в Руднянском районе Смоленской области. Тем не менее, вопреки сложным социально-экономическим условиям и стабильности демографического убывания сельского населения (за счет превышения уровня смертности над уровнем рождаемости, а также миграции в город) деревня выживает. Притом не в последнюю очередь благодаря своим культурным традициям – опыту договорных отношений и взаимопомощи. То, что участие государства в регулировании экономики новой деревни минимизировано, лишь усиливает значение межличностных договорных связей и отношений.

Эти традиции были присущи деревенскому образу жизни русских испокон веку. Они были обусловлены как самим характером земледельческого труда, требующим коллективного участия, так и всем укла-

дом крестьянской общинной жизни. Наличие неформальных (внегосударственных) общественных коммуникаций в деревне было выявлено еще в XIX в. Этот феномен получил в историографии название «обычное право». Под ним понимали традицию договорного устного разрешения многочисленных вопросов крестьянской жизни самими крестьянами, т.е. крестьянским самоуправлением. В отличие от современной деревни обычно-правовые отношения в условиях общинной организации деревни XIX в. регулировало коллективное мнение. Существенную долю в этом комплексе взаимосвязей и взаимодействия занимали договорные отношения, закрепленные коллективной «санкцией» мира.

В настоящее время преобладающей формой коммуникаций, направленных на установление и достижение тех или иных договоренностей, являются не коллективные, а межличностные или межсемейные/межсоседские контакты. Договор в деревне – основа основ жизни в условиях компактного проживания, повседневный механизм. Материалы, собранные во время экспедиционного выезда в Смоленскую область, позволили выявить актуальные на сегодняшний день разновидности и особенности частных договорных соглашений между жителями села, а также наиболее распространенные виды взаимопомощи.

Несмотря на разрушение прежних крупных сельскохозяйственных организаций (колхозов и совхозов) и резкое сокращение посевных площадей, сельский образ жизни по-прежнему связан с обработкой земли и ведением сельского хозяйства. Самой распространенной формой современного сельскохозяйственного производства является личное подсобное хозяйство, основу которого составляет приусадебный земельный участок (его размеры в деревнях обследованных районов варьируются от 20 соток до 2 га). Для подавляющей части населения ЛПХ стало не подсобным, а основным хозяйством и важнейшим источником средств существования. Приведем немного статистики. Общее население Руднянского района составляет 23 775 чел. Из них в сельском хозяйстве трудоустроены всего 85 чел., а в целом занятых в разных отраслях экономики 3098 чел. Таким образом, подавляющая часть трудоспособного населения остается за рамками официальной статистики трудоустройства.

Сложившиеся условия способствовали развитию в сельской местности неформальной инфраструктуры разнообразных трудовых договорных взаимоотношений, регулируемых населением самостоятельно, без вмешательства государства и официального права. Как правило, эти отношения складываются в связи с наемными сельскохозяйственными работами. Часть из них относится к категории «теневой экономики», когда труд наемного работника оплачивается наличными деньгами, без официального ведения бухгалтерии и отчисления соответствующих налогов. К таким договорным отношениям прибегают некоторые фермерские хозяйства, нуждающиеся в дополнительных рабочих руках в период выполнения срочных сезонных работ. В поиске дополнительной рабочей силы в последние годы некоторые работодатели используют Интернет, где на специальных порталах размещают соответствующие объявления. Сельчане, имеющие сельскохозяйственную технику, нередко также находят спрос на свои услуги по обработке земли у владельцев ЛПХ.

Найм имеет сезонный характер и определенную периодичность, связанную с поэтапностью земледельческого труда. Аграрный календарь крестьян начинается весной – в период подготовки почвы к посадочным работам и севу сельскохозяйственных культур. Поэтому самым обычным видом найма, распространенным почти повсеместно, является договор о вспашке огорода в ЛПХ. По мере дальнейшей обработки угодий, с началом сенокоса и уборкой урожая к найму прибегают тоже.

Условия оплаты земледельческих работ обычно известны благодаря привычному средству деревенской коммуникации – слухам и разговорам. Отношения неформального найма не фиксируют в документах. Договариваются о работе устно. При подсчете итоговой суммы, выплачиваемой исполнителю после проведения работ, участники соглашения отталкиваются от существующих в деревне расценок на отдельные виды работ и общей площади обрабатываемой земли. Единицей измерения при этом служит сотка земли. По свидетельствам респондентов, цены на рабочие услуги с использованием сельскохозяйственной техники постоянно растут, что связано как с инфляцией в стране в целом, так и с ростом цен на бензин (солярку) в частности.

Близость белорусской деревни вносит свою специфику в договорные деревенские отношения на Смоленщине. В частности, в некоторые деревни для аккордного выполнения некоторых работ приглашают белорусов. Проблема российских хозяйств по сравнению с белорусскими заключается в их слабой оснащенности техникой. Кроме того, как следует из ответов респондентов, немаловажное значение имеет и географический фактор: в горячую пору (например, когда срочно необходимо убрать урожай) легче дождаться помощи со стороны соседних белорусских деревень, нежели со стороны российских, территориально более отдаленных. Очевидно, в этих контактах не последнюю роль играет фактор традиционных белорусско-российских контактов, носивших прежде, в рамках СССР, устойчивый характер. Несмотря на официальный запрет ввоза сельскохозяйственной техники из Беларуси, ее перегоняют через границу по выражению одного из респондентов, «заячьими тропами». Развитая в советское время кооперация с белорусскими крестьянами в настоящее время редка. Запрет на вывоз/ввоз сельскохозяйственной техники сдерживает ее, однако сезонный найм белорусов на работу на Смоленщине носит довольно регулярный характер.

Еще одним поводом для общественного договора, связанного с ведением сельского хозяйства, является выпас скота. Хотя в Смоленской области приоритетным направлением сельского хозяйства в настоящий период является молочное животноводство, поголовье скота как в сельхозпредприятиях, так и в подворьях существенно уменьшилось в сравнении с советским периодом. Согласно местной традиции, владельцы крупного рогатого скота ЛПХ пасут стадо самостоятельно, устанавливая график выпаса («рядовку») на основе очередности домов. Некоторые хозяева иногда вместо себя нанимают пастуха. Его труд оплачивается, но помимо денежной платы ему обязательно выдают продукты. По сведениям из Руднянского района, некоторые частные сельхозпредприятия нанимают пастухов из Беларуси, поскольку местное русское население отказывается от подобной работы.

В договорных трудовых отношениях в последнее десятилетие произошли изменения в сторону коммерциализации услуг: денежный расчет стал более распространенной формой оплаты. «Магарыч» (алкоголь), который прежде наниматель выставлял работнику в качестве денежного эквивалента за его труд, почти утратил свою актуальность. В 1990-е гг. чаще практиковалась межсоседская кооперация, не обремененная финансовыми обязательствами: соседи договаривались о совместной обработке огородов по очереди. Подобный труд носил характер традиционной для деревни крестьянской взаимопомощи, распространенной повсеместно и имевшей разные названия. В пограничной деревне Смоленской области она получила название «толокá», как и в белорусском пограничье.

Напомню, что «толокá» (в других областях «помочь»/«помощь») в традиционной крестьянской культуре охватывала весьма широкий спектр отношений. Все виды сельскохозяйственного труда, связанного с уборкой и обработкой урожая (жатва, сенокос, молотьба и пр.), а также ряд других работ (обработка льна, вывоз навоза, строительство печи или возведение сруба, заготовка квашеной капусты и пр.) могли побудить хозяина призвать односельчан на помощь для срочного завершения необходимого объема работ. «Толокá» не оплачивалась, лишь сопровождалась угощением ее участников. Термин «толокá» уже почти исчез из сельского обихода, и хотя его значение сельчане объясняли верно, сфера его применения существенно сузилась. Чаще всего толоку определяли как безвозмездную помощь односельчан при строительстве избы или бани. К настоящему времени традиция безвозмездного коллективного общественного труда почти сошла на нет. В основном прибегают к помощи соседей или родственников.

На договорных отношениях построена и торговля продуктами сельскохозяйственного производства, скотом и птицей. Она охватывает как крупных товаропроизводителей, так и владельцев ЛПХ. В исследованных нами районах приоритетными являются молочное животноводство и растениеводство (производство зерновых и кормовых культур, рапса, картофеля). В современных условиях хозяйства самостоятельно ищут рынки сбыта своей продукции. Поставки молока осуществляются главным образом на молочный завод в г. Рудня. При этом владельцы частных подворий также сдают молоко на завод через посредников, объезжающих деревни, в том числе отдаленные от районных центров.

Торговля сельчан продуктами собственного сельскохозяйственного производства осуществляется в основном тоже через посредников. Респонденты неоднократно отмечали свое нежелание самим заниматься продажей на рынке, считая неприемлемым для себя этот род занятий. Традиционный труд на земле продолжает оставаться для них привычным. Торговые же навыки свойственны лишь наиболее предприимчивым, как правило, переехавшим в город. Исключение составляют фермерские и индивидуальные предприятия, занимающиеся реализацией произведенной продукции самостоятельно. Их представители торгуют на рынках районных центров.

Чтобы продать или купить корову или птицу, сельчане чаще всего используют «сарафанное радио» – сообщают ближайшим соседям и знакомым о своих намерениях. Кроме того, размещают объявления в местных газетах или интернете, иногда заказывая определенную масть и породу коровы. Продажа коровы до сих пор сопровождается традиционными приемами: согласно местным поверьям, считается обязательным передать веревочку-поводок коровы из рук в руки покупателю, чтобы она знала нового хозяина.

Население пограничных районов охотно приобретает птицу и домашний скот у соседей-белорусов. По мнению респондентов, в силу более развитых аграрных традиций в белорусской деревне лучше делать такие приобретения именно там. Торговые контакты в пограничье стабильны, но их вектор меняется в зависимости от текущего курса белорусской и российской валют и стоимости различных товаров. Например, если белорусы предпочитают приобретать в России строительные материалы, то россияне –белорусские продукты. Белорусы регулярно приезжают на смоленские рынки торговать птицей, молочной и мясной продукцией и др. товарами.

С 1990-х гг. широкое распространение в частной торговой сети получила торговля в кредит. Нехватка наличных денег вынуждает многих приобретать продукты «под запись»: продавцы фиксируют должников и суммы их задолженностей. Здесь действует то же правило расчета, как и в долговых обязательствах между односельчанами: отдают после получения пенсии или зарплаты. Подобная торговля осуществляется ис-

ключительно под «честное слово». Разумеется, при отпуске товаров в кредит продавец ориентируется на репутацию и платежеспособность покупателя. В сельской местности все друг друга знают.

В деревне развиты обменные договорные отношения. Они распространяются не только на соседский круг, но выходят на междеревенский уровень. Так, для того, чтобы обменять корову, сельчане обращаются к владельцам более крупных сельхозпредприятий, которые забирают прежнюю корову и за доплату подбирают ей замену. В представлении сельских жителей бытует стойкое убеждение, что в обмен на какую-либо вещь или угощение необходимо чем-то отдариться. Наиболее распространен обмен урожаем: если у кого-то уродились помидоры, а у соседа, например, лук, они угощают друг друга, обмениваются урожаем со своих огородов. При этом соблюдается правило: если берешь семена или рассаду, необходимо отдать взамен мелкие монеты («медными денежками»). Оно коренится в представлении о взаимосвязи этого с будущим благосостоянием и благополучием семьи: «дать нельзя – если продал, тогда у тебя будет водиться».

Подводя итоги, необходимо отметить следующее. Приватизация российской экономики, негативно сказавшаяся на аграрном секторе в 1990-е гг., одновременно способствовала сохранению основного механизма «выживания» сельского населения – договорным отношениям и взаимопомощи. Принцип взаимности, т.е. обменно-возвратный характер связей, в деревне распространяется на всю совокупность хозяйственных коммуникаций в ней и предопределяет соционормативное поведение сельского сообщества. В системе локального проживания, где межличностное общение является очень тесным, договор и помощь остаются важнейшей основой взаимоотношений. Пограничное положение рассмотренных здесь районов Смоленской области обусловило вовлечение в эти договорные отношения также населения ближних белорусских деревень. При этом в складывании и развитии этих взаимоотношений большую роль играют факторы их географической близости, преемственности контактов, а также распространенное среди сельчан представление об историческом единстве братских народов.

Мілаш Я.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАДЫЦЫІ ЎШАНАВАННЯ СВЯТЫХ У СУЧАСНЫХ ХРЫСЦІЯНСКІХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСІ

Сучасныя хрысціянскія традыцыі Беларусі ўяўляюць сабой сукупнасць пэўных элементаў асноўных хрысціянскіх канфесій. Гэта ўшанаванне Багародзіцы і яе цудадзейных абразоў, мясцовых (беларускіх) святых, ужыванне ў богаслужэнні і рэлігійнай практыцы беларускай мовы, падрыхтоўка ўласных кадраў духавенства – ўсіх тых элементаў, якія і вызначаюць этнічную прыналежнасць хрысціяніна. Вядома, што многія рэлігійныя традыцыі маюць такі моцны ўплыў на жыццё пэўнага этнаса, што становяцца яго неад'емнай часткай і пачынаюць у многім прадвызначаць паводзіны чалавека, яго вобраз жыцця і вобраз думкі, менталітэт. А калі рэлігійныя традыцыі становяцца пэўнай этнічнай адметнасцю, то, на думку аўтара, такія з'явы пачынаюць іграць ролю нацыянальных рысаў пэўнага народа. Дадзены артыкул прысвечаны сучасным традыцыям ушанавання святых каталікамі і праваслаўнымі і іх уплыву на этнічныя працэсы на Беларусі, на грамадскае і культурнае жыццё беларускага этнасу.

На дадзены момант спецыяльных прац і артыкулаў, якія б цалкам раскрывалі названую тэматыку, не існуе. Ёсць асобныя працы такіх беларускіх навукоўцаў, як Гурко А. У., Каспяровіч Г.І., Ярмусік Э.С. і іншых аўтараў, якія прысвечаны хрысціянскім традыцыям увогуле. Таму асноўнай крыніцай для вывучэння традыцый ушанавання святых на Беларусі паслужылі спецыяльныя артыкулы і асобныя выданні Праваслаўнай царквы і Каталіцкага касцёла, прысвечаныя гісторыі жыццій і традыцыям ушанавання пэўных святых, а таксама вынікі здзейсненных аўтарам палявых даследванняў (апытання вернікаў) у розных рэгіёнах краіны. Сбор палявога этнаграфічнага матэрыялу ажыццяўляўся ў 2013-15гг. Былі апытаны вернікі г. Гродна і Гродзенскай вобласці (г. Навагрудак, г. Шчучын), г. Пінска і Пінскага раёна (в. Парахонск, Ставок, Крыўчыцы) Брэсцкай вобласці, гарадоў Полацк і Наваполацк Віцебскай вобласці, г. Мінска і Мінскага раёна (г. Смалявічы). Усяго было апытана 120 чалавек, сярод якіх 80% склалі вернікі праваслаўнага веравызнання і 20% - каталіцкага.

Адной з асноўных рысаў традыцыі ўшанавання святых у сучаснасці з'ўляецца з аднаго боку – пераемнасць, працяг традыцый ушанавання тых святых, якія карысталіся павагай беларусаў ужо некалькі сот год, а з іншага боку – стварэнне новых традыцый, кананізацыя новых святых, якія адносна нядаўна адышлі ў вечнасць. Як і раней, самым папулярным святым сярод праваслаўнай часткі беларусаў застаецца святы Мікалай Дзіватворац. Амаль усе апытаныя праваслаўныя вернікі на пытанне «Якіх святых вы ўшаноўваеце?» адказалі – «Святы Мікалай». Хоць названы святы аднолькава ўшаноўваецца і Каталіцкай, і Праваслаўнай цэрквамі, але толькі адзін католік ўзгадаў св. Мікалая ў сваім адказе на вышэйузгаданае пытанне.

Самымі папулярнымі сярод вернікаў каталіцкага веравызнання аказаліся святыя Андрэй Баболя, Францішак, Тэрэза, Антоні, Юзаф, Пётр і Павел, Арханёл Міхаіл. Існуюць, канешне, дагэтуль і рэгіянальныя адметнасці ўшанавання культу пэўных святых. На поўдні краіны таксама, як і сотні год таму, ўшаноўваюць святую Варвару і святога Панцеляймона – аб гэтым сведчаць і вынікі палявых даследаванняў [1, арк. 23, 25, 31, 131]. Акрамя гэтых святых, праваслаўныя вернікі таксама ўзгадваюць св. Матрону Маскоўскую, св. Серафіма Сароўскага, Сергія Раданежскага, што кажа аб моцным уплыве Рускага праваслаўя на мясцовыя традыцыі [1, арк. 25,28,36]. Праваслаўныя паўночных і цэнтральных раёнаў Беларусі асаблівым чынам ўшаноўваюць св. Еўфрасінню Полацкую. Мяркуючы па выніках апытання, Полацк застаецца адным з самых важных культавых месцаў для вернікаў, прычым не толькі для праваслаўных, але і для каталікоў. Апытаныя адзначаюць Полацк як «святое месца», куды імкнуцца здзейсніць паломніцтва і ўшанаваць рэліквіі св. Еўфрасінні [1, арк. 62, 76, 79].

А сярод каталікоў поўначы і поўдня, таксама традыцыйна, найбольш распаўсюджаны культ св. Андрэя Баболі. У г. Янаў Палескі, дзе ў 1657 годзе быў замучаны знакаміты езуіт, з Пінска штогод выпраўляецца пешая пілігрымка. Апытаныя каталікі адзначаюць, што Янаў з'яўляецца "святым месцам", дзе яны імкнуцца пабываць і памаліцца там да св. Андрэя Баболі [1, арк. 17]. А ў апошні час асаблівую папулярнасць на гэтых тэрыторыях набыў культ благаслаўлёнага ксяндза Мечыслава Багаткевіча, які навучаўся ў Пінскай семінарыі і быў замучаны гітлераўцамі ў 1942 годзе ў в. Беразвечча. Асабліва да папулярызацыі гэтага мучаніка, па словах ксяндза-прэфекта Пінскай семінарыі, прычыняюцца клерыкі: "Калі адбываліся юбілейныя святкаванні святога Мечыслава Багаткевіча, то ў семінарыі адбываліся спектакль і пастаноўкі, прысвечаныя гэтаму святому. Таксама адбываліся пілігрымкі да месца працы святога. І на Віцебшчыне, дзе ён быў забіты, таксама існуе яго культ. Семінарысты прымаюць у гэтым актыўны ўдзел." [1, арк. 47] Калі казаць аб паўночна-заходніх тэрыторыях Беларусі, то тут асаблівай пашанай карыстаецца культ св. Казіміра (Каралевіча), які з'яўляецца патронам Гродзенскай дыяцэзіі. У гэтай з'яве можна назіраць пераемнасць каталіцкіх традыцый паміж пакаленнямі яшчэ з часоў Вялікага княства і Рэчы Паспалітай. Сярод сучасных грэка-католікаў найбольшай папулярнасцю карыстаецца св. Язафат Кунцэвіч (у Полацк, каб ушанаваць гэтага святога, штогод летам выпраўляецца чатырохдзенная пешая пілігрымка), Еўфрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Параскева Полацкая і святыя полацкія пакутнікі (манахі-базыльяне, забітыя Пятром I) [1, арк. 45; 11].

Па-ранейшаму, ушанаванне пэўных святых носіць сярод вернікаў Беларусі надканфесійны характар. Амаль 10% апытаных католікаў на пытанне «Якіх беларускіх святых вы ведаеце?» адказалі – Еўфрасіння Полацкая і Кірыла Тураўскі [1, арк. 64, 110, 120] . Таксама, як ужо ўзгадвалася вышэй, агульнай пашанай і праваслаўных, і католікаў карыстаецца св. Мікалай. Сярод праваслаўных вернікаў ён вядомы як дзіватворац, а сярод каталікоў – як дапаможнік убогіх і церпячых, а таксама як святы, што прыносіць на Божае нараджэнне дзецям падарункі. І для католікаў, і для праваслаўных характэрна асаблівае ўшанаванне тых святых, у гонар якіх названы мясцовы храм, або абраз ці рэліквіі (мошчы) якога знаходзяцца ў мясцовай царкве (касцёле) і лічацца цудадзейнымі. У такіх святынях існуюць спецыяльныя набажэнствы да гэтых святых, а ў дзень успаміну божых угоднікаў ладзяцца штогадовыя прастольныя святы (фэсты). Звычайна, да такіх святаў рыхтуюцца ўсім прыходам: прыбіраюць тэрыторыю вакол святыні, упрыгожваюць сам храм, запрашаюць гасцей: «Всегда готовят храм. Стараются приносить цветы, что-то обновляется. И всегда есть желание посещать храм. Приезжают много верующих из других деревень, совершаются крестные ходы вокруг храма, очень всё торжественно» [1, арк. 25]. На галоўныя ўрачыстасці збіраюцца вернікі з усяго наваколля, некаторыя едуць здалёк.

Увогуле, для веруючага чалавека ўшанаванне пэўнага святога вынікае з калектыўнага і асабістага духоўнага вопыту і досведу. Тут зліваецца ў адно і веданне жыція святога, і ўшанаванне яго абраза, і ўдзел у паломніцтве да месцаў яго жыцця або смерці. Вернік, перш чым маліцца да нейкага святога, напачатку знаёміцца з чужым (народным) досведам (або ад іншых вернікаў, або ад святароў, або з царкоўнай літаратуры), а ўжо потым сам пачынае маліцца да гэтага святога і дзяліцца ўжо сваім уласным духоўным вопытам з іншымі.

Таксама ў беларускіх вернікаў існуюць пэўныя ўяўленні аб звароце да пэўных святых з пэўнага нагоды. Сярод апытаных праваслаўных значная частка вернікаў выказалася аб малітве ў патрэбе здароўя да святога Лукі Крымскага [1, арк. 91, 92]. А сярод каталікоў існуе сталае ўяўленне аб тым, што пры згубе чагонебудзь неабходна маліцца да св. Антонія Падуанскага [1, арк. 42, 110] . Таксама праз заступніцтва св. Монікі можна маліцца за сваіх дзяцей, бо і яна малілася за навяртанне да Бога свайго сына (св. Аўгустына) 17 год [1, арк.42]. Праваслаўныя вернікі за дзяцей моляцца да святых Пятра і Феўроніі [1, арк.36]. І праваслаўныя, і католікі адзначаюць, што моляцца да св. Ваніфацыя (Баніфацыя) з просьбай аб пазбаўленні ад алкагольнай залежнасці сваіх родных [1, арк. 2]. Па-ранейшаму з просьбай аб дажджы хрысціяне звяртаюцца да святога Іллі.

З самага пачатку актыўнай адкрытай дзейнасці Праваслаўная царква вельмі прыязна ставілася да справы ўшанавання і папулярызацыі сярод вернікаў культу мясцовых (беларускіх) святых. Святкаванне Сабору беларускіх святых было ўстаноўлена мітрапалітам Мінскім і Слуцкім Філарэтам яшчэ 3 красавіка 1984 года і адзначаецца гэта свята ў трэцюю нядзелю пасля Пяцідзясятніцы. За апошнія дзясяцігоддзі лік кананізаваных праваслаўных святых павялічыўся больш, чым удвая. Толькі ў 1999 годзе былі кананізаваныя адразу 23 навамучанікі – святары, якія былі рэпрэсаваныя савецкай уладай [6]. На дадзены момант Сабор беларускіх святых уключае 53 асобы. Жыццяапісанню беларускіх святых прысвечаны шматлікія артыкулы ў такім выданні, як "Праваслаўны каляндар". Тут змяшчаюцца таксама тэксты спецыяльных малітваў да іх на беларускай мове [3, с.94-102; 4, с.102-120]. Таксама існуюць і спецыяльныя выданні, прысвечаныя праваслаўным беларускім святым. Гэта "Жития священномучеников Минской епархии" (2002), "Сабор белорусских Святых" (1997), "Святыя зямлі беларускай. Жыццяапісанні" (2012), "Житие блаженной Валентины Минской" (2007). У гонар усіх беларускіх святых пабудаваны храм-помнік у г. Мінску, а таксама сабор у г. Гродна і ў в. Ліпавая Калода.

Калі казаць аб простых верніках, то найбольшай папулярнасцю сярод іх карыстаюцца такія беларускія святыя, як Е. Полацкая (80% апытаных называюць яе беларускай святой), К. Тураўскі, Валянціна Мінская і Сафія Слуцкая [1, арк. 63, 72, 75, 122]. Увогуле, ушанаванне пэўнага мясцовага святога мае для вернікаў асаблівае значэнне, бо сам святы ўспрымаецца як адзін з іх, як той, які разумее людзкія патрэбы, радасці і няшчасці, як "свой святы". Такія традыцыі аб'ядноўваюць людзей, якія праз малітву і абеты да «свайго» святога, што паходзіць з іх мясцовасці, працягваюць шматсотгадовую традыцыю яго ўшанавання, якая была распачата яшчэ іх далёкімі продкамі. Такім чынам, праз традыцыю ўшанавання мясцовых святых назіраецца з'ява повязі часоў і пакаленняў, трансляцыі духоўнага вопыту нашчадкам.

У сучасных беларускіх традыцыях ушанавання святых назіраецца яшчэ адна адметная з'ява – гэта кананізацыя і афіцыйнае прызнанне царквой святасці асоб, якія першапачаткова ўшаноўваліся простымі вернікамі як божыя людзі. У праваслаўнай традыцыі гэта тычыцца перш за ўсё свв. Валянціны Мінскай і Манефы Гомельскай. У часы панавання атэізму, калі адчуваўся недахоп цэркваў і святароў, да гэтых жанчын імкнуліся шматлікія вернікі з просьбамі аб малітве і дапамозе. Перад намі прыклад традыцыі, якая фарміравалася перш за ўсё на падставе народнага духоўнага вопыту, калі некалькі вернікаў першапачаткова наведвалі названых старыц, атрымоўвалі ад іх неабходную «благадаць» (напрыклад, аздараўлення), дзяліліся гэтым вопытам з іншымі вернікамі, якія ў сваю чаргу імкнуліся пераняць іх духоўны вопыт. Гэта традыцыя мела працяг і пасля смерці В. Мінскай і М. Гомельскай. Вернікі працягвалі здзяйсняць паломніцтвы да месцаў іх пахавання, маліцца да Бога праз іх заступніцтва і дзяліцца сваім духоўным досведам са сваімі роднымі, знаёмымі і сябрамі. Такім чынам, перад намі прыклад складвання культу пэўнага святога, да якога з просьбамі аб дапамозе звярталіся праваслаўныя вернікі. Тут асабісты духоўны вопыт ператварыўся ў калектыўны, а далей сфарміраваўся ў традыцыю, якая замацавалася афіцыйнай кананізацыяй у 2002 годзе В. Мінскай і ў 2007 – М. Гомельскай і прызначэннем спецыяльных дзён успаміну гэтых святых у царкоўным каляндары [14, с. 116-118; 8].

Увогуле, на думку аўтара, Праваслаўная царква ў справе ўшанавання мясцовых святых дзейнічае больш актыўна і мае для гэтага больш магчымасцяў. Бо, у параўнанні, напрыклад, з Каталіцкім касцёлам, можа сама (з дазволу Патрыярха) кананізаваць мясцовых святых. Правесці ж кананізацыю пэўнага святога ў Каталіцкім касцёле можа толькі Папа Рымскі пасля працы адпаведнай камісіі. Але трэба адзначыць, што справа ўшанавання і папулярызацыі культу беларускіх святых Каталіцкім касцёлам на Беларусі вядзецца настолькі актыўна, наколькі гэта магчыма.

Як толькі дзейнасць касцёла была легалізавана і пачалі фарміравацца касцёльныя структуры, пачалося аднаўленне, а ў некаторых выпадках і фарміраванне традыцый ушанавання культу мясцовых святых. Акрамя асабліва папулярных і вядомых ужо некалькі сот год А. Баболі, Казіміра (Каралевіча), Я. Кунцэвіча ў апошнія дзесяцігоддзі пашыраюцца сярод католікаў традыцыі спецыяльных малітваў і паломніцтва да месцаў пахаванняў або смерці такіх благаслаўлёных, як З.Лазінскі, М. Багаткевіч, ксяндзы-марыяне Ю. Кашыра і А. Ляшчэвіч, адзінаццаці сясцёр-назарэтанак з Навагрудка, дзевяць святароў-мучанікаў з Ліды і ваколіц. Галоўным чынам, гаворка ідзе аб святых, якія пацярпелі ад савецкай улады і гітлераўскіх захопнікаў у мінулым стагоддзі. Увогуле, у 1999 годзе Папай Рымскім Янам Паўлам ІІ былі беатыфікаваны больш за 100 асоб, якія былі закатаваны фашыстамі падчас Другой сусветнай вайны; 12 чалавекі з іх жылі, працавалі, а пасля прынялі смерць у розных гарадах і вёсках Беларусі [2, с. 153]. Існуюць асобныя дні іх успаміну, да якіх прыўрочваюцца пешыя пілігрымкі, спецыяльныя набажэнствы і ўрачыстасці. Вельмі часта гэтым святым прысвячаюцца шматлікія артыкулы ў каталіцкіх перыядычных выданнях ("Наша вера", "Ave Maria", "Дыялог"), таксама выдавецтвам Pro Christo арганізавана выданне серыі кніг "Святыя і благаславёныя"; асобныя з іх прысвечаныя святым, жыццё якіх звязана з беларускай зямлёй [16].

Існуе яшчэ адна адметнасць ва ўшанаванні святых у Каталіцкім касцёле. Справа ў тым, што на Беларусі працуюць дзясяткі жаночых і мужчынскіх манаскіх супольнасцяў, кожная з якіх мае сваіх святых. Таму ў пэўных мясцовасцях, дзе працуюць пэўныя манаскія супольнасці распаўсюджваецца культ святых, якія некалі належылі да гэтай кангрэгацыі. Напрыклад, сёстры Месіянеркі святой сям'і праз сваё служэнне ў розных гарадах і вёсках Беларусі (Баранавічы, Пінск, Параф'янава, Альшаны) распаўсюджваюць культ сваёй заснавальніцы Баляславы Лямэнт, якая ў 1905 годзе ў г. Магілёве арганізавала гэту кангрэгацыю. Аб гэтым сведчаць і вынікі апытання вернікаў: аб ушанаванні бл. Б. Лямэнт расказалі толькі вернікі з Пінска [1, арк. 42]. Сёстры Святой сям'і з Назарэта прычыняюцца да распаўсюджвання культу адзінаццаці сясцёр-мучаніц з Навагрудка [15], браты кармеліты – святога Рафала Каліноўскага (жыццё якога таксама звязана з беларускімі землямі і з вызваленчым рухам сяр. XIX ст.) [9], сёстры-кармелітанкі – святой Тэрэзы ад Дзіцятка Езус, браты-францішкане асаблівым чынам ушаноўваюць з вернікамі сваіх парафій мучанікаў-францішканаў з Пяршай – а. К. Германа Стэмпеня і Ю. Ахілеса Пухала. Штогод францішкане, якія працуюць у Івянцы арганізоўваюць пешую пілігрымку ў Пяршаі, дзе пахаваныя іх сабраты.

Такім чынам, у сучаснай традыцыі ўшанавання святых можна назіраць захаванне і развіццё старадаўніх традыцый, а таксама фарміраванне новых формаў і канкрэтных культаў пэўных святых. Назіраецца таксама існаванне сталага складу найбольш папулярных ушаноўваемых святых, напрыклад св. Мікалай, св. Міхал, свв. Пётр і Павел, але і надалей захоўваюцца тэрытарыяльныя адметнасці ў названых традыцыях. На поўдні Беларусі асаблівым чынам ушаноўваюць св. Варвару, св. Панцеляймона, св. Кірылу Тураўскага, на поўначы – св. Еўфрасінню Полацкую, сярод католікаў найбольш папулярнымі святымі з'яўляюцца св. Андрэй Баболя, св. Казімір, Я. Кунцэвіч. І Праваслаўная царква, і Каталіцкі касцёл вельмі актыўна дзейнічаюць у кірунку распаўсюджвання традыцый ушанавання мясцовых беларускіх святых. Для кожнага святога існуе свой дзень успаміну, да якога прымяркоўваюцца паломніцтвы, спецыяльныя богаслужэнні і ўрачыстасці. Праз традыцыі ўшанавання мясцовых святых назіраецца з'ява повязі часоў і пакаленняў, трансляцыі духоўнага вопыту нашчадкам. Усе вышэйназваныя элементы фарміруюць беларускія хрысціянскія традыцыі, якія ў сваю чаргу спрыяюць фарміраванню этнічнай еднасці, самасвядомасці і верацярпімасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора. Фонд 6, вопіс 14, справа 177.
2. Багдзевіч, М. Святары-мучанікі з Ліды/Studia Theologica Grodnensia=Гродзенскія тэалагічныя даследванні. –Гродна: Гродзенская дыяцэзія Рымска-каталіцкага Касцёла ў Рэспубліцы Беларусь, 2008, №2. – 153-164с.
3. Беларускі праваслаўны каляндар, 1994; Катэхізіс; Беларускія праваслаўныя святыні/Склад Л.М. Качанка и др. –Мн.: Беларус. Правасл. Брацтва Трох Вілен. Мучанікаў, 1993. -107с.
4. Беларускі праваслаўны каляндар, 1995; Звод імёнаў святых . Беларускія праваслаўныя святыні. Народны каляндар/Уклад.: Т.А. Матрунчык і інш. – Мн.: Свята-Петра-Паўлаўскі сабор: Беларус. Правасл. Брацтва Трох Вілен. Мучанікаў, 1995. – 122,[3]с.
5. Громыко, М.М. Почитание Пресвятой Богородицы, святых и святынь. Поломничество/ М.М. Громыко// Русские: народная культура (история и современность). Том 5. Духовная культура, народные знания. – Москва, 2002. – с. 73-134.
6. Жития священномучеников Минской епархии/Авт.-сост. Ф.Кривонос.- Мн.: Скакун, 2002.-174с.
7. Кніга жыцій і хаджэнняў/Уклад., прадм. і камент. А.Мельнікава.- Мн.: Маст. Літ., 1994 – 503с. 8 л. іл.
8. Кривонос, Ф., Дашкевич, Т.Н. Житие блаженной Валентины Минской/ священник Ф. Кривонос, Т.Н. Дашкевич. – Минск: Православное братство в честь Святого Архистратига Михаила, 2007. – 79с.
9. Куляха, А. Жыццё Святога Рафала Каліноўскага/Наша вера – №4(42), 2007. – с. 7-12.
10. Пацюшкевіч, М. Святы Андрэй Баболя/Наша вера - №4(40), 2007. – с. 9-14.
11. Полацкія пакутнікі/Уклад. і апрац. Баўтовіча. – Полацк: Сафія, 2000.-85с.
12. Пялінак, В. Росіцкія мучанікі /В. Пялінак. – Росіца, 1999. – 43с.
13. Сабор беларускіх святых./ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sppsobor.by/bractva/vilna/laboratory/belsobor/424 - Дата доступа: 27.10.2015
14. Сабор белорусских Святых. – Мн.: Изд-во Мин. храма Покрова Пресвятой Богородицы, 1997.- 60с.
15. Стажиньская, М. Одиннадцать мучениц/Мария Стажиньская.- Гродно: Гродн. рим.-катол. Епархия, 2015. -75с.
16. Святыя і благаслаўлёныя Беларусі./ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://catholic.by/2/belarus/saintsbelarus.html - Дата доступа: 27.10.2015
17. Усе беларускія святыя на адной іконе. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.usebelarusy.by/be/content/mastatstva/25367/25368/25371 - Дата доступа: 27.10.2015

Морозов И. А., Слепцова И. С., Скрыльников П. А.
(Российская Федерация, г. Москва)

ПРАЗДНИЧНО-ИГРОВАЯ КУЛЬТУРА СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДОВ: НАПРАВЛЕНИЕ И ДИНАМИКА ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

В данной работе, выполненной в рамках проекта РГНФ (№ 15-01-00379а), представлены предварительные результаты исследования процессов трансформации традиционной празднично-игровой культуры в советский период и их последствий для дальнейших культурных преобразований постсоветского периода.

Предварительные замечания. Истоки многих трансформационных процессов в области праздника и игры, наблюдаемых в настоящее время, уходят в раннесоветский период. К началу грандиозных преобразований 1920-1930-х годов в культурном пространстве России существовало несколько принципиально разных культурно-бытовых укладов, определявших состояние празднично-игровой культуры. С одной стороны, в ряде регионов Южной, Западной России, Среднего Поволжья и Русского Севера вплоть до 1930-х годов сохранялись традиционные праздничные формы (братчины, ссыпчины, престолы, ключевые христианские календарные праздники) со специфическим игровым репертуаром, включая хороводы и сложные коллективные игры типа лапты, масленичной игры в мяч или пасхально-троицких игр с костями животных или деревянными шарами, у которых отчетливо сознавались сакральные смыслы. С другой стороны, в промышленных регионах страны (Центральная Россия, Верхнее Поволжье, Северо-Запад, Приуралье) к этому времени доминирующими оказались более современные празднично-игровые формы, начиная с маевок, гуляний с преобладанием зрелищ ярмарочного, балаганного типа, с заменой традиционной пляски танцами типа кадрили и салонными развлечениями, по происхождению связанными с мещанской средой (фанты, флирт, садовник и др.) и лишенными сакрального наполнения, и заканчивая спортивно-зрелищными мероприятиями. Эти различия неизбежно сказывались на сопутствующих им этикетных формах, костюме, типе праздничных угощений [Калашникова 1999; Рольф 2009].

Соотношение этих форм в каждом конкретном случае могло быть разным. Несмотря на указанные культурные различия в индустриально развитых районах в отдельных местностях могла сохраняться локальная специфика. Например, в Дмитровском уезде Московской губ. в начале 1920-х годов продолжали бытовать традиционные формы молодежных собраний («квартиры») с устойчивым репертуаром посиделочных развлечений, который включал пляску «метелица», игры «палочки», «скамеечки», «колечки», «в проходные», «соседи», а также хороводные игры «Со вьюном я хожу», «Две сестрички Катеньки», «Летели две птички» и многие другие. «Все игры направлены к тому, что кавалер или девушка выбирают себе того, кто нравится и целуются. Игры обыкновенно продолжаются очень долго, ими всегда заинтересованы обе стороны. После таких игр начинается игра в почту и флирт. Этими играми увлекаются, и они завершают весь вечер» [Янковская-Байдина 1924: 67-68].

Группы с разной степенью традиционности могли существовать в рядом расположенных селениях. Например, автор заметки, описывающей быт рабочих-сплавщиков на р. Кубене, отмечает неоднородность культурного уровня молодежи, приходящей на заработки. Он делит их на три группы: передовые, подтягивающиеся и отсталые. Такую классификацию автор устанавливает исходя из урбанизированности этих групп. Так, «передовыми» он считает тех, кто наиболее оторвался от сельской культуры. К первой группе он относит жителей д. Чирково Закушевской вол. Они «поют русские песни и романсы, танцуют вальс. Частушек и русского нет, деревенских вечерин нет, а ставят вечера по всем правилам». К «подтягивающимся» принадлежат жители деревень Устьянской вол. К «отсталым», сохранившим традиционные формы проведения досуга и типы развлечений, автор относит жителей Грибцовской вол. Кадниковского уезда и Архангельской вол. Вологодского уезда [Арефьев 1924]. Подчеркнем, что все перечисленные местности находятся в непосредственной близости друг от друга.

Раннесоветский период. Инновации в игровых практиках этого периода базировались на принципах прагматизма и утилитаризма. Это проявлялось в намеренном отказе от традиционных текстов и терминологии и связанной с ними символики, отсылавшей к важным для православной крестьянской среды обрядовым и магическим практикам и мировоззренческим установкам. В качестве характерного примера теоретических построений можно привести рассуждение автора заметки в журнале «Вестник просвещения» (1925), в полной мере отражающей базовые положения советской педагогики начала 1920-х годов: «Старые игры и песни-игры прошлого не совпадают с опытом, впечатлениями и вкусами человека сегодняшнего дня. Старая игра с ее трафаретными фальшивыми образами умерла. Нужно найти путь к новой игре. <...> Новые формы жизни выдвигают на первое место идею коллективного труда и в этом плане должны строиться игры. В новой трудовой игре нужно дать не изображение (или не только изображение) данного трудового

процесса, но, главным образом, его мускульное переживание. Нужно создать новый стиль игры — игру трудовую, индустриальную. Игра эта должна состоять не из внешней иллюстрации виденных и воспринятых процессов труда, а из разработки обобщения и конструирования их элементов» [Улицкая 1925]. В играх и развлечениях такого рода игровая терминология, как правило, отсутствует «за ненадобностью», а их названия, если они и имеются, апеллируют к конкретным действиям, воспроизводимым игроками. Акцент делается на спортивной («физкультурной») составляющей игры и возможности тренировки взаимодействия игроков в игровом процессе. То есть игра рассматривается, прежде всего, как командное соревнование. Именно эти соображения, по-видимому, подогревали интерес к спортивным играм, в первую очередь — командным.

Позднесоветский период. В 1980-х — 1990-х годах сотрудниками Института этнологии и антропологии РАН проводилось изучение праздничной культуры в малых и средних городах Костромского края в рамках начатых в 50-е годы XX в. исследований городского населения [Будина, Шмелева, 1977]. В 1970-е годы география работ была расширена. Исследования различных социальных групп горожан проводились в городах Калуга, Елец, Ефремов [Анохина, Шмелева 1977; Жирнова 1980], а также в других регионах Центральной России — в Костромской, Владимирской, Ивановской, Ярославской областях [Будина, Шмелева 1989]. Программа изучения быта малых и средних городов средней полосы России при работе в Костроме, Кологриве, Галиче, Солигаличе и Буе включала в себя сбор материала по теме «Общественные праздники». Анализ праздничной культуры показал, что возникшие в советский период новые праздники, прежде всего государственные, практически вытеснили старые календарные, превратившись в прочную традицию. На них, в частности, перешел обычай родственного и дружеского перегащивания. Только в самом конце XX в., в связи с активным восстановлением церковной жизни, начали возрождаться традиционные календарные праздники.

Одновременно происходили кардинальные трансформации игрового репертуара и изменялись каналы трансляции традиции. С середины 1970-х годов большинство деревенских детей стало посещать детский сад, программа воспитания в котором (а также в начальной школе) предусматривала разучивание сконструированных «педагогически правильных» игр, что быстро привело к забвению местного игрового репертуара и доминированию детсадовских и школьных развлечений, среди которых немало бывших салонных и посиделочных игр, неоднократно перерабатывавшихся в советское время. Кроме того, большую роль стали играть контакты с городом. Благодаря постоянной миграции жителей села в город и горожан в деревню деревенские дети интенсивно усваивали городские игры, которые, в силу престижности городского образа жизни и культуры, постепенно вытесняли традиционные. Это обстоятельство привело и к смешению традиций — в одну и ту же игру оказалось возможным играть и «по-северодвински», и «по-вологодски», и «по-московски». Практически перестал существовать такой способ обучения игре, как пример взрослых или совместная игра взрослой молодежи с подростками и детьми, в первую очередь это относится к мужским играм «городки», «рюхи» и т.п.

Но самое большое влияние на размывание комплекса традиционных игр оказали социально-экономические преобразования деревни, которые в результате привели к значительному уменьшению численности сельского населения. В первую очередь, уехала молодежь, что привело к сокращению числа детей. Такое положение определило многие стороны бытования игр. Малочисленность детской компании явилась препятствием для организации коллективных игр, забывались игры со сложными правилами, требующие самоорганизации.

Постсоветский период. Последствия реформ празднично-игровой культуры, начатых в 1920-е годы, можно оценить по результатам анкетирования школьников, проводившегося нами в 1988-1990 годах для сравнительного изучения игрового репертуара современных школьников в Вологодской обл., Удмуртии и Москве. Таким образом, в нашем распоряжении оказался репрезентативный материал для оценки динамики трансформации празднично-игровой традиции за последнее столетие и характере происходивших изменений.

Характерной чертой произошедших к этому времени трансформаций является преобладание спортивных игр (футбола, волейбола, хоккея), что оказалось возможным из-за слома прежнего деревенского уклада. Этим же вызвано и разрушение терминологического единства, связаное с уходом деревенского языка (говоров и диалектов), унификацией их под влиянием литературного языка через систему образования, просвещения, радио и телевидения. Результатом преобразований стали также половозрастные сдвиги в игровом репертуаре: взрослые игры от карт до некоторых хороводов перешли исключительно в детский репертуар. Девочки все чаще предпочитают играть с мальчиками или в бывшие мальчуковые игры (вроде «казаков-разбойников»).

Исследования праздничной культуры, проводившиеся в начале 2000-х годов, продемонстрировали влияние кардинальных изменений в социально-экономической жизни страны, которые отразились на культурно-бытовом укладе, как деревни, так и города. Сопоставление материалов, собранных в ходе этих поле-

вых изысканий, с более ранними позволяет увидеть новые тенденции в развитии праздничной культуры. Наряду с праздниками, ставшими традиционными (например, День города, масленица), появились принципиально новые. Например, в рамках брендирования территорий в этот период в г. Солигаличе появился спортивный праздник «Снежная королева спорта», целью которого было активизировать занятие населения зимними видами спорта и привлечь туристов.

Еще одним направлением исследования были анкетирование и качественные интервью с представителями различных социовозрастных групп, проведенные нами в 2014-2015 годах в ряде районов Костромской области для выяснения современных представлений о празднике. При анкетировании использовался вопросник с использованием метода семантического дифференециала [Серкин 2008)]. Примерно 85 % выборки составили школьники старших классов, студенты колледжей и вузов, а в качестве контрольной была использована выборка из других возрастных групп, а также экспертные опросы специалистов по организации массовых зрелищ, работников культуры и образования, занимающихся воспитанием молодежи. Основной блок вопросов был связан с оценкой значимости праздников из предложенного перечня, среди которых были как традиционные (Рождество, Новый год, Масленица, Пасха, Троица), так и наиболее значимые советские (Первое Мая, День победы, День космонавтики, 23 февраля, 8 марта). Кроме того, в перечень вошли современные российские праздники разного уровня (День России, День города, День матери, День ветерана) и международные праздники, которые начали отмечаться в России в постсоветский период (Хеллоуин, День святого Валентина). К этому перечню было добавлено некоторое количество профессиональных (День строителя, День сталевара, День работников леса) и семейных (крестины, свадьба, юбилей) праздников, а также праздников местного значения, которые появились в обследованных нами регионах сравнительно недавно (День гуся и День снежка в г. Кологиве и День щуки в г. Галиче). Поскольку в данных регионах представлены также другие этнические группы (татары, башкиры, марийцы), в перечень были введены и наиболее важные для них праздники (Сабантуй, Курбан-Байрам).

Вторая часть анкеты была связана с когнитивным анализом праздника, в частности с выяснением главных признаков праздника и действий, ассоциирующихся с ним. Эта часть анкеты включала в себя как вопросы, предполагающие выявление ассоциативных связей с понятием праздник («Напишите первое, что приходит к Вам в голову при прочтении слова праздник», «Закончите предложение: Праздник для меня это…»), а также аналогичные конструкции для конкретных праздников: «День рождения для меня это…», «День России для меня это…», «Масленица для меня это…» и т.д. Ряд предлагаемых вопросов предполагал различные способы истолкования понятия праздник в конкретных его инкарнациях: «Новый год праздник, потому что…», или «День народного единства (4 ноября) считается праздником, потому что…». Предлагались также истолкования от противного: «День сталевара — праздник, но…», «Сабантуй праздник, но…». Наконец, предлагалось выбрать три события, объяснив: 1. Почему это не совсем праздник («некое событие праздник, но…»), 2. Почему это настоящий праздник («Некое событие — это праздник, потому что…») и 3. почему это не настоящий праздник («Некое событие — это не праздник, потому что…»).

Проведенный анализ результатов анкетирования показывает, что для младшей возрастной группы (до 25 лет), которая является базовой в нашей выборке, наиболее важными являются личностно-маркированные и связанные с переходной семантикой праздники (день рождения, выпускной вечер, свадьба, Новый год), а наиболее важными ассоциациями, связанными с праздником для этой части респондентов, являются «веселье», «радость», «общение». Для старших возрастных групп более значимы традиционные ассоциации, характерные для праздника — «отдых» («праздность»), «застолье», «общение в семейном кругу».

Достаточно показательно отношение респондентов к официальным праздникам, которые могут отмечаться как «важные» при опросе с градациями, но, как правило, не объявляются таковыми при когнитивном анализе.

Анализ игрового репертуара. Характер происходивших в течение XX века изменений можно проследить по тенденциям в эволюции игрового репертуара. Продемонстрируем это на материале двух районов Вологодской области, относящихся к концу 1980-х — началу 1990-х годов. Анализ показывает, что наибольшую устойчивость демонстрируют игры с «примитивным», т.е. с достаточно простым «стержневым» действием (жмурки, прятки, пятнашки, догонялки, а также их аналоги с более сложной сюжетной основой — бабка-ежка, у медведя на бору, гуси-лебеди и т.д.). При этом большинство подобных игр, сохраняя свое стержневое действие, может модифицироваться при помощи развертывания в актуальные сюжетно-мотивные версии, т.е. получать развернутую мотивацию в той или иной культурной среде. Если традиционные варианты жмурок сюжетно связаны с так называемыми «играми с покойником», откуда и соответствующие их традиционные названия (дед Бахон, Афанас), то более поздние варианты их названий подчеркивает инструментальный характер игровых действий (жмурки, Ваня и Маня), что в целом указывает на более утилитарный и прагматичный характер детской игры, характерный для советской педагогической мысли.

Некоторые традиционные игры в рассматриваемых нами районах Русского Севера устойчиво сохраняются вплоть до конца XX века (лапта, городки, чиж и др.), что объясняется специфическим спортивно-состязательным компонентом, который однако не позволяет им сохраниться в условиях активного внедрения современных спортивных игр (футбол, волейбол, баскетбол). Ряд игр вполне традиционных по форма (бояре, просо сеять, лен, заинька) продолжает культивироваться даже в современных детских коллективах, однако их сохранность объясняется селективным отбором, который они прошли еще в первые десятилетия Советской власти, попав в многочисленные учебные пособия и сборники, предназначенные для образовательных учреждений детей младшего возраста. С конца 1950-х годов в репертуаре появляются многочисленные новации, которые также были первоначально связаны с массовым внедрением развлечений через культурно-просветительные и образовательные учреждения, а затем на некоторое время вошли в активный обиход в детских и подростковых коллективах. Это различные модификации тех же традиционных пряток, жмурок, догонялок (12 палочек; птичка на дереве; хали-хало; чай-чай, выручай; шишки, желуди, орехи и др.). В целом, данный анализ показывает отчетливую тенденцию вытеснения традиционного репертуара и в первую очередь тех развлечений, которые были связаны с традиционным укладом и традиционной мифологией. Современные аналоги традиционных игр сохраняют шансы на выживание лишь в том случае, когда они энергично поддерживаются административными мерами, но в целом традиционный репертуар активно вытесняется с современных игровых площадок играми спортивного типа или различными интеллектуальными играми, которые конструируются по принципу телевизионных шоу, типа «Что? Где? Когда?», а также массовой экспансией различных компьютерных игр.

Итоговые выводы. Таким образом, можно констатировать, что преобразования, начавшиеся в 1920-х годах, имели отложенный характер и привели к изменению игрового репертуара только более чем через полстолетия интенсивного процесса исторических преобразований на пространстве бывшей Российской империи.

Анализ игрового репертуара позволяет выделить три крупных периода, хронологические рамки которых следующие: 1910-1920 гг. — игровой репертуар сохраняет еще в большой степени традиционные черты; 1930-1950 гг. — происходит небольшое включение новых игр при сохранности традиционного игрового комплекса; 1960-1980 гг. — в игровом репертуаре прослеживаются только отдельные традиционные элементы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анохина, Шмелева 1977 — Анохина Л.А., Шмелева М.Н. Быт городского населения средней полосы РСФСР в прошлом и настоящем. На примере городов Калуга, Елец, Ефремов. М., 1977.
2. 2.Арефьев 1924 — Арефьев П. Из наблюдений среди рабочих по сплаву лесных материалов р. Кубиной под Высоким. Рукопись. 1924 г. // Государственный архив Вологодской области. Ф. 4389. Оп. 1. Д. 262. Л. 1об.-2.
3. Будина, Шмелева 1977 — Будина О.Р., Шмелева М.Н. Этнографическое изучение города в СССР // Советская этнография. 1977. № 6.
4. Будина, Шмелева 1989 — Будина О.Р., Шмелева М.Н. Город и народные традиции русских. По материалам Центрального района РСФСР. М., 1989.
5. Жирнова 1980 — Жирнова Г.В. Брак и свадьба русских горожан в прошлом и настоящем. (По материалам городов средней полосы РСФСР). М., 1980.
6. Калашникова 1999 — Калашникова Р.Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск, 1999.
7. Рольф 2009 — Рольф М. Советские массовые праздники. М., 2009.
8. Серкин 2008 — Серкин В.П. Методы психологии субъективной семантики и психосемантики. М., 2008.
9. Улицкая 1925 — Улицкая М. О трудовых играх // Вестник просвещения. 1925. № 5. С. 24-26.
10. Янковская-Байдина 1924 — Янковская-Байдина А. Как гуляет сельская молодежь («Избушка» или «квартера» Московской губ., по описаниям учеников Высшей крестьянской школы) // Очерки быта деревенской молодежи. М., 1924. С. 67-68.

Олийнык М. В.
(Украина, г. Киев)

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ОДЕЖДА НА ЖЕНСКИХ ПОРТРЕТНЫХ ФОТОГРАФИЯХ ГОРОДСКИХ ЖИТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ. (К ПРОБЛЕМЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ)

Во второй половине XIX – начале XX вв. фотографирование в народном костюме становится одним из способов выражения национальной идентификации, который был популярен среди украинской интеллигенции [1, с. 112; 2, с. 108]. До наших дней дошло значительное количество таких снимков, что позволяет изучать эти материалы в контексте этнокультурного явления проникновения народной одежды в урбанистические реалии, как внешнего маркера этнической принадлежности. Необходимо исследовать соответ-

ствие украинской одежды, запечатленной на фотографиях, канонам её бытования в традиционной сельской культуре, а также проследить возможные трансформации.

В мужской украинской одежде, используемой в городских реалиях, на первый план выходят функции информативности [3, с. 69], в женской же передача национальной идентификации осуществляется через усиление эстетической стороны создаваемого образа, что часто провоцирует эклектическое соединение с элементами модного европейского костюма. Особое внимание привлекают фотографии в народной украинской одежде, на которых позирует Ольга Петровна Косач (в девичестве Драгоманова). Она более известна как детская писательница Олена Пчилка и мать Леси Украинки. Ценным материалом для изучения присутствия украинской народной одежды в городских реалиях является книга-альбом Т. Скрипки «Родовые гнезда Драгоманових-Косачев: их устройство и культура». Она вмещает 519 фотографий, иллюстрирующих жизнь и повседневные практики членов известных семейств, а также их близких знакомых.

На снимках, датированных 1867-м годом, концом 1860-х годов и 1875-м годом Ольга Петровна Косач запечатлена в украинской одежде в сочетании с модной юбкой-кринолином [4, с. 68, 70, 73]. Все остальные составляющие костюма соответствуют их народному бытованию с обязательным присутствием вышитой сорочки, керсетки, фартуха-запаски, «намыста», а также локальным дополнением шейного украшения из бисера – «силянки».

На других снимках можно рассмотреть такие несвойственные народному костюму аксессуары: брошку у Людмилы Михайловны Драгомановой (жены М. П. Драгоманова); медальон на бархатной ленте у Александры Антоновны Косач (сестры П.А. Косача, мужа О.П. Косач); браслет у Антонины Макаровой, учительницы в г. Гадяч на Полтавщине [4, с. 446, 113, 487]. Через такие характерные для светского образа детали прослеживается этнокультурная связь с городским укладом жизни сфотографированных персон.

Стилистическая эклектичность украинской одежды и модного европейского женского костюма характерна для снимков, на которых изображены особы, для которых мотивом одевания традиционной одежды ставало признание самобытности украинской культуры и высокого эстетического уровня художественного решения народной одежды. Несмотря на этнографическую неточность такой городской интерпретации украинского народного костюма, в целом это явление было позитивным, поскольку обращало внимание светской публики на самость украинского этноса через убедительный визуальный маркер национальной одежды. Фотографирование в украинском костюме стало модным явлением, поэтому в фотосалонах был в наличии специальный народный реквизит: части дерева, что создавали присутствие живой природы, плетеный тын, имитирующий сельскую улицу, сено на полу, специальный фон с сельским пейзажем. Так, на фото, сделанном в киевском салоне Владимира Высоцкого в начале 1870-х годов, изображены в украинской одежде две неизвестные дамы из круга знакомых Александра Черняховского, выдающегося врача-гистолога, профессора Киевского университета. Дамы одеты в украинские вышитые сорочки и пышные юбки-кринолины. Это выдаёт их высокий социальный статус и дворянское происхождение [5]. На женщине, которая сидит справа, можно рассмотреть характерный силуэт фигуры, который создает корсет через обтягивание талии. Конструкция вишитых сорочек традиционна, она состоит из стана, «уставок», пришитых по утку к стану, рукавов, собранных в обильную сборку. Горловина сорочек обработана тонкой бейкой-обшивкой, что характерно для левобережных сорочек [6, с. 64]. Сорочки украшены вышивкой в технике гладь с шахматным расположением орнамента, на котором поочередно вышиты цветы и солярные знаки. Костюм дополнен несколькими нитками темных и светлых бус. По этим изображениям видно, что изображенные особы не претендуют на презентацию народной культуры, поскольку отсутствуют важные семантические компоненты костюма – головные уборы, которые выполняют функцию обозначения семейного положения и возрастного разделения на девушек, молодиц и старших женщин. Эта фотография свидетельствует об заинтересованности украинской культурой, что само по себе было позитивным явлением. В упрощенном костюме без головного убора фотографируется Фройляйн Амалия, экономка поместья Косачев [4, с. 376]. Она одета в вышитую сорочку, керсетку, юбку с фартуком-запаскою, на шее присутствуют традиционные нитки бус, а на руке модный браслет. Тенденция наслоения элементов городской эстетики на народную проявляется как специфическая этнокультурная деформация при передаче традиционного образа украинского костюма при самодеятельной его интерпретации городскими жителями.

На фотографии с изображением Вероники Черняховской, сделанной в 1925 году, основные компоненты украинского костюма выдержаны в их традиционной форме [7]. Следует отметить, что на ней платок завязан по моде стиля модерн, при этом имитируется модная в то время шляпка клош. По бокам завязанного платка выпущены пряди волос модной короткой стрижки каре.

Выгодно отличаются этнографической достоверностью снимки Ольги Петровны Косач (Олена Пчилка), которая была знатоком символики народного костюма. После замужества она на всех фотографиях в народном костюме покрывает голову, чаще всего платком [4, с. 70, 73, 77-80, 369]. Поэтому снимок

1867 года, на котором Ольга Петровна одета в традиционную украинскую одежду с завязанным платком на голове, следует датировать позднее 1868 года [4, с. 65].

На киевской фотографии конца 1860-х годов Ольга Петровна украинский костюм дополняет головным убором «намиткою», которая представляет собой подобие рушника, драпируемого определенным образом вокруг головы. Головной убор относится к статусным элементам народного костюма. На фотографии 1906 года девичий украинский костюм Изидоры Косач включает венок из искусственных цветов, украшенный лентами сзади. В то же время у её подруги Наталии Дробышевой на голове завязан платок, который указывает, что она замужняя женщина [4, с. 320]. На более поздней фотографии в украинском костюме Ізидора Косач-Борисова снята в очипке, что позволяет датировать фото после 1912 г. когда она вышла замуж за Юрия Борисова. Фотографирование в традиционной украинской одежде для семейства Косачев имело большое значение, об этом говорит география мест, где они были сделаны. Несмотря на трудности перевозки таких достаточно объёмных и тяжелых вещей, они входили в состав багажа для путешествий в Одессу, Вену, Варшаву, Ковель и Крым [4, с. 79, 80, 161, 162, 207, 204, 166, 167, 320, 169]. Безусловно, что создание визуального украинского образа имело целью демонстрацию украинского самосознания.

С развитием научного исследования традиционной украинской одежды и под влиянием движения народников, которое пропагандировало увлечение этнографией среди широкого круга интеллигенции, наблюдается значительное улучшение отображения национального образа на фотографиях-манифестах, которые выполняли функцию трансляции национально сознательной позиции.

На фотографиях конца XIX в. исчезают упомянутые выше моменты эклектики, компоненты народного костюма подбираются с учетом всех нормативно-регулирующих правил, принятых в сельском его бытовании. На некоторых фотографиях можно увидеть традиционный украинский женский костюм с плахтою и запаскою [4, с. 320-321, 333]. Со второй половины XIX в. такую поясную одежду селяне начали заменять на более удобные юбки с фартуками-запасками, которые можно было купить или заказать у мастеров-кустарей, шивших их из фабричной ткани. Поэтому на многих городских фотографиях поясная одежда представлена юбками, которые в конце XIX – начале XX вв. были уже распространены среди сельских девушек и молодых женщин. В повести Б. Гринченка «Под тихими вербами» (1902 г.) описано непринятие модернизации женского народного костюма пожилым селянином: «Или … когда-то было, молодица, когда несёт обед пахарям, то оденется, как на пасху: возьмет плахту красивую, распустит намитку длинную, потому что так нужно к земле идти. Вот оно и родило и на огороде и на поле. А теперь идёт молодица, прости господи, как та росомаха: в одном очипке, еще и начёсы выпустит, а вместо плахты задрипаная юбка.» [8, с. 198].Большинство фотографий, на которых в комплект украинского костюма включена плахта с запаскою, были сделаны в конце XIX – вначале XX ст., когда набрало популярности увлечение собиранием исторических видов народной одежды [9; 10, с. 418-420,424, 437, 439]. Например, в журнале «Родной край» (1906 г.) напечатан такой ответ на запрос где можно купить украинские плахты: «Старинные украинские ковры и плахты можна найти только разве что на руках у отдельных людей. Их обычно собирают музеи что и желательно, чтобы их видеть могли все, например, в музеях.» [11]. Замена плахт на юбки была закономерным явлением развития народной одежды, в основе которого лежали экономические и рационализаторские рычаги. Юбки были дешевле за ценою, поскольку их шили большими партиями в кустарных артелях, да и материал на их изготовление был значительно дешевле, наиболее популярным был недорогой кубовый ситец фабричного производства. Важным показателем популярности юбок было их удобство в эксплуатации, в то же время плахты требовали особой внимательности при ношении, поскольку фиксировались на фигуре с помощью пояса-крайки. Е. Забужская (1882 г.), О. Старицкая, Л. Косач, О. Косач (1896 г.), Л. Косач (1897 г.), Н. Саксаганская (начало 1900-х г.), М. Третяк (1911 г.) сфотографированы в народном костюме, в комплект которого входит юбка [12].

Главной составляющей женского народного костюма была вышитая сорочка, которая несет в себе наиболее давнюю информацию обо всех этапах развития украинской одежды. Фотографии, сделанные во второй половине XIX в. показывают, что сорочки с вышивкой счетной гладью преобладали в этот период времени среди городского населения [13; 4, с. 64, 68, 70, 73, 78, 80, 154, 156-157, 161,162, 166, 167, 169, 170, 202, 204, 205, 207, 253-256, 297, 312, 320, 321, 327, 333, 336, 446, 487].

Зафиксировано использование сорочек с декором в виде цветочного орнамента, вышитого в разных техниках глади, а также более простой техникой – крестиком [14; 4, с. 223]. На многих фотокарточках можно увидеть, что в изучаемый период времени бытовала длинная женская сорочка, украшенная обереговой вышивкой по краю изделия [15].

Таким образом, украинская женская одежда использовалась для передачи национального образа. На фотоматериалах зафиксированы элементы эклектического соединения народного стиля с модными элементами европейского костюма. На многих снимках представлены традиционные компоненты народного ко-

стюма: венок для девушек, намитка, платок, очипок для замужней женщины; вышитая длинная сорочка; керсетка; плахта з запаскою; юбка з фартуком-запаскою; пояс-крайка и намысто.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вільшанська О. Л. Повсякденне життя міст України кін. XIX - початку XX ст.: європейські впливи та українські національні особливості / Оксана Леонідівна Вільшанська. – Київ: НАН України, Ін-т історії України, 2009. – 172 с.
2. Олійник М. Вираження української ідентифікації в міському одязі (на прикладі життя родин Драгоманових і Косачів) / Марина Олійник. // Народна творчість та етнологія. – 2014. – №4. – С. 105–114.
3. Олійник М. В. Український чоловічий одяг у побуті міської інтелігенції в другій половині XIX – першій половині XX століття / Марина Олійник. // Народна творчість та етнологія. – 2015. – №4. – С. 67–77.
4. Скрипка Т. Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура / Тамара Скрипка. – Київ: Темпора, 2013. – 656 с.
5. Архив МВДУК (Музей выдающихся деятелей украинской культуры), ММС КН-1303, Фо-440.
6. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. – Київ: Либідь, 1996. – 176 с.
7. Архив МВДУК, ММС КН-1073, Фо-210.
8. Грінченко Б. Під тихими вербами / Борис Грінченко // Твори / Борис Грінченко. – Київ: Молодь, 1970. – С. 173–353
9. Архив МВДУК, МЛУ КН-2395, Фо-265; МПС КН-56, Фн-5.
10. Чикаленко Є. Спогади (1861-1907) / Євген Чикаленко. – Київ: Темпора, 2011. – 544 с. С.419, 420,424, 437; Чикаленко Є. Спогади (1861-1907) / Євген Чикаленко. – Київ: Темпора, 2011. – 544 с.
11. Відповіді редакції. // Рідний край. – 1906. – №38. – С. 16.
12. Архив МВДУК, ММЛ КН-4065, Фо-210; МЛУ КН-2428, Фо-298; МЛУ КН-2393, Фо-263; МПС КН-206, Фо-112; семейний архив И.Л. Тихоновой.
13. Архив МВДУК, МЛУ КН-2395, Фо-265
14. Архив МВДУК, ММЛ КН-4064, Фо-209; МПС КН-48, Фн-3;
15. Архив МВДУК, ММЛ КН-4009, Фо-154; ММЛ КН-4010, Фо-155; МПС КН-1256, Фн-231.

Радзиевский В. А.

(Украина, г. Киев)

УКРАИНСКИЙ КОНТЕКСТ БАЗОВЫХ ВОПРОСОВ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ СУБКУЛЬТУР В ЭТНОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В парадигме современного гуманитарного развития термин «субкультура» является одним из важнейших, ключевых понятий и занимает важное место в культурологии, социологии, философии, праве, истории, криминологии и т.д. Многие известные современные украинские исследователи (И.Зязюн, М.Заковыч, И.Тюрменко и др.) подчеркивают, что субкультуры существовали с древних времен. Они были еще в рабовладельческом Риме (субкультуры гладиаторов, риторов и других). При этом субкультуры выступают видовым понятием, производным от родового «культура». Многие вопросы общей теории и истории субкультур, которые вызывают интерес на Украине, заслуживают внимания и в других странах, особенно в братской Белоруссии.

На постсоветском пространстве субкультура рассматривалась в контексте культурологии (Ю.Бревнова, Н.Тищенко и др.), истории (В.Кабо, В.Калашникова и др.), социологии (Г.Белоусова, А.Братухин и др.), психологии (Ю.Колягина, В.Пирожков и др.), криминологии (Д.Выговский, А.Старков и др.), философии (А.Карманова, И.Симонова и др.), филологии (Р.Боднар, Я.Левчук и др.), педагогики (Ю.Лысенко, О.Михеева и др.), медицины (И.Обросов, Ю.Попов и др.), юриспруденции (А.Гуров, Д.Донских и др.), искусствоведения (А.Артюх, Р.Михайлова и др.), политологии (Ф.Диденко, А.Круглов и др.), даже экономики (П.Забелин, И.Санникова, С.Бочаров и др.), а также в контексте технических (Т.Подуфалова и т.д.) и некоторых других наук. По нашим подсчетам, ареал распространения только резонансных субкультур на Украине в середине 2015 г. охватывает (прямо или опосредовано) более 40 % ее граждан. Не все, например, находящиеся на грани выживания, знают о субкультуре бедных, но многие попадают под ее влияние. Усиливается влияние деструктивных проявлений молодежной и криминальной субкультур. Деятельность носителей этих субкультур – на фоне богатой украинской культуры – выглядит убого, ущербно и неполноценно.

Проведенные нами 2010-2015 гг. собеседования, анкетирования и интервьюирования более трех тысяч жителей разных областей Украины свидетельствуют о том, что граждане с интересом относятся к теме субкультур. Но далеко не все имеют четкое представление о сущности этого понятия, хотя украинская школа по изучению субкультур является одной из ведущих в мире. По количеству разработок, фундаментальности исследований и по своему потенциалу украинская школа субкультурологии (Л.Аза, Н.Аксенова, Л.Анучин, П.Артемов, И.Бекешкина, Р.Боднар, А.Божок, Д.Бочарников, Н.Боярин, Ю.Буйских, Л.Варяница, Е.Васильчук, Н.Венгер, Д.Выговский, И.Выселки, А.Вишняк, Л.Вольнова, Л.Гасиджак, М.Гримич, Ю.Грищук, В.Давыденко, А.Джужа, Д.Демин, С.Денисов, К.Джупина, Н.Долгая, В.Дремин, А.Еропудова, К.Ефанова, Н.Жукова, А.Злобина, Н.Зражевская, И.Зязюн, И.Игнатенко, А.Клименко,

К.Коровина, А.Костенко, В.Король, А.Костенко, Яна и Ярослава Левчук, Ю.Лысенко, А.Лустенко, А.Михайлова, Г.Михайлова, Н.Мищенко, А.Науменко, С.Онищук, В.Орленко, Д.Перепелица, А.Петренко, Я.Пивень, Л.Пивнева, С.Пишун, А.Попович, И.Посохов, И.Проник, В.Пушкарь, М.Руденко, А.Ручка, Л.Рязанова, Ю.Савельев, В.Савчук, С.Садовенко, В.Сеточник, Л.Скокова, Н.Соболева, А.Стасевский, И.Столяров, Д.Сурвилайте, И.Трухин, И.Тюрменко, В.Шакун, А.Шейко, А.Шкуратенко, Г.Шульга, И.Юдкин и др.) превосходит научные школы многих государств [3, с. 54-123].

В начале XXI в. в украинской культурологии утверждается мысль, что «субкультура становится по существу исходным началом не только в построении теории культуры, но и в философской трактовке истории… Познать сущность и назначение субкультуры – означает осознать тайны культурного создания, познать секреты истории» [1, с. 61]. Профессор И.Тюрменко подчеркивает: «Проблема субкультур – самый весомый аргумент в переосмыслении целостной концепции культуры; она дает возможность проследить развитие культуры, ее динамику. Во все времена культура обуславливалась множеством субкультур, доминирующим влиянием одних и воинственными, иногда неприметными претензиями других» [2, с. 73]. С этим согласен и ведущий культуролог Украины, академик АПН, доктор философских наук, профессор И.Зязюн. Это согласуется с магистральным путем теории субкультур, над которым трудились и заокеанские ученые (Л.Марсиль-Лаксот, Е.Тарьякан и др.).

Не вдаваясь в общеизвестные рассуждения о субкультурах (определение, описание, сравнение и т.п.), сделаем акцент на базовых вопросах общей теории и истории субкультур на Украине, преимущественно в этнологическом аспекте:

1. В понятийно-категориальном аппарате важно уточнение самой дефиниции «теория субкультур», о которой пишут многие ученые (Л.Духова, Б.Ерасов, 1Л.Ионин, А.Михеева, С.Родионов, Р.Сайфутдинов, Н.Слюсаревський, К.Соколов, О.Степанцева, Н.Тищенко, В.Филянова, А.Флиер, Т.Щепанская и другие. При этом надо отметить определенные коллизии и пробелы в теории субкультур. Теории и концепции субкультур целеобразно объединить в одну систему. Даже молодежная субкультура – это «конгломерат субкультур» (Т.Латышева), набор теорий (О.Власова, А.Павленко и др.). Еще более автономны, например, теории и концепции армейской, криминальной, богемной, развлекательной и иных субкультур. В обновленном виде общая теория и история субкультур должна стать единой гармонично и логично изложенной, последовательной теорией, а не комплексом или даже разрозненным массивом отдельных положений, позиций и теорий разных ученых, сосредотачивая внимание и на проблемах этнологии и антропологии.

2. О различных классификациях, систематизациях и типологизациях субкультур писали многие теоретики. Среди них: Н.Багдасарян, Г.Белоусова, М.Гогуева, Б.Ерасов, Н.Ерохина, А.Еффендиев, Н.Кудинова, О.Кузнецова, Т.Латышева, В.Луков, А.Магранов, Г.Моргунова, С.Сергеев, О.Степанцева, М.Топалов, В.Шапко, А.Шилова и другие. Целесообразно акцентировать внимание на разделении субкультур на конструктивные (позитивные, культурообразующие, творческие, стабилизирующие, законные) и деструктивные (негативные, антикультурные, разрушительные, девиантые, делинквентные). По нашему мнению, допустимы и другие классификации субкультурного пространства вообще и украинского в частности. Возможно и знаковое разделение субкультур на основе таких признаков, как резонансность, нонконформизм (Н.Аксютенко, О.Сова, Л.Смирная), экстернальность (О.Власова, М.Гогуева, А.Мыльникова и др.), маргинальность, естественность, активность, популярность и т.д. Современные украинские историки и культурологи (В. Король, В. Орленко, Н. Щербак и другие) часто поддерживают концепцию горизонтального и вертикального развития культуры как особых векторов и аспектов в процессе прогресса и совершенствования социума. Поэтому тема субкультур доктринально возникает еще и как подкультура культуры определенного периода времени (горизонтальная парадигма) или в контексте исторического бытия культуры с ее дифференциацией (вертикальная парадигма).

3. В теории субкультур на смену модернистской концепции центризма субкультурного ядра с иерархией ценностей приходит децентрализованная постмодернистская концепция, где связующей основой становятся фундамент, стержень, платформа, площадка и каркас. Понятие «фундамент» вводит С.Левикова, демонстрируя постмодернистское представление о структуре культуры и субкультур. В связи с этим отметим, что возрастные субкультуры выступают как модернистские, а подкультуры модификаторов тела (трансгуманисты и др.) как постмодернистские [3]. Отдельные носители криминальных традиций (особенно старшего поколения) пытаются позиционировать себя как традиционалисты и консерваторы, но это не совсем верная позиция. Криминальная субкультура существенно эволюционировалась за последнее столетие, а потому часто является псевдоконсервативной и уж совсем не традиционной, а злодейский закон (понятия и прочее) является квазикласическим и псевдоморальным. Аналогично и с «вечной» субкультурой бедных, которая даже за последние двадцать лет на Украине существенно трансформировалась.

4. С переосмыслением роли и значения субкультур (от негативных к нейтральным и позитивным) возникает немало вопросов и в аспектах этнологии и антропологии. Даже вопрос этимологии и их возмож-

ного переименования. Как вариант – субкультуры «становятся» идеокультурами, которые рассматриваются в микро-, мезо-, макро- и мегаконтекстах. Название «идеокультура» вместо «субкультура» активно поддерживают сегодня немало ученых (Дж.Фейн, Д.Балон, А.Кузнецова и др.). Ведь по нашим подсчетам, ареал распространения только нонконформистских субкультур на Украине летом 2015 г. охватывает около 30% ее граждан.

5. Заслуживают внимания «принцип субкультурного подхода» (С.Ярошенко), и вопросы его эволюции. Закономерна трансформация «принципа субкультурного подхода» в «принцип идеокультурного подхода», сущность которого – в изучении идеокультур, а шире – всего массива субкультур.

6. В научной рефлексии интересна проблема «неназванных субкультур» (В.Гусев, Н.Ерохина, О.Кузнецова, С. Левикова, Л.Мусиенко, К.Соколов и др.), когда почти каждый реципиент становится «субкультурной единицей». Эстонские ученые (Т.Нийта и др.) выделяют типы публики, которая гуляет. Отдельные исследователи отмечают субкультуры любителей пива, дорожных пробок и т.п., расширяя понятие субкультуры до неимоверных размеров [4, с. 66-90]. По нашему мнению, тенденция «осубкультуривания» всего и вся, как и теория пансубкультур, весьма спорна. Однако в современной науке приемлима и вполне закономерна уже далеко не только аналогия теории и истории субкультуры с теорией и историей культуры [3; 4].

7. Все больше ученые (Е. Малахова, И.Симонова, А.Соловьева, В.Чернишенко, Е.Шапинская и др.) пишут о постсубкультурах. Появляются предложения дальнейшего вытеснення субкультур постсубкультурами, рассуждения об «уходе» и «конце» субкультур. Рано говорить об алгоритмах «конца» и «ухода» субкультур. Говоря о популярности вопросов «постсубкультур», вполне логично сказать и о «протосубкультуре». Важно при этом отметить исторические особенности протосубкультур, которые пока не нашли должного освещения в отечественной науке. В истории субкультур наблюдаются малоисследованные периоды и периоды, содержащие пробелы. Даже традиционные субкультуры со времен Киевской Руси и по сей день изучались на Украине преимущественно поверхностно и не были предметом отдельного специального исследования.

Определенные субкультурные особенности имеют не только некоторые современные коллективы, но и древние племена, археологические культуры, этнографические группы и краеведческие сообщества. Это наше мнение поддерживают ведущие археологи Украины, среди которых член-корреспонденты НАН Украины, профессора, доктора исторических наук Г.Ивакин (заместитель директора по научной работе Института археологии НАН Украины) и А.Моця (зав. отделом Института археологии НАН Украины). Вспомним обряды захоронения (трупосожжение и трупоположение в разных вариациях), племенные и родовые архаичные украшения, различные особенности примитивного быта, – все это вписывается в полифоническую палитру субкультур на землях Украины. Ряд признаков (или даже один доминирующий) определенной территориальной или временной специфики отделяют субкультуру от господствующей культуры. Неуместно проводить демаркационную границу между субкультурами разных веков, народов, наций и цивилизаций.

Резюме. Модели изучения субкультур в общем комплексе культуры традиционно проводились преимущественно не в их широком (вся историческая вертикаль, включая проблемы этнологии и антропологии), а в их узком смысле (субкультуры второй половины XX в.), а потому рассматривались изолированно, фрагментарно, мозаично.

Акцентирование внимания на особенностях бытия макрокосма субкультур, в том числе и в их разных этнологических и антропологических (этнических и др.) аспектах, является базовым положением и ключевой проблемой для дальнейших научных исследований субкультур на Украине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін.; За ред. доктора філос. наук, проф. М. М. Заковича. – 2-ге вид., стер. – К. : Знання, 2006. – 567 с.
2. Культурологія: теорія та історія культури. Посіб. Видання 3-тє перероб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 370 с.
3. Радзієвський В. О. Базові резонансні субкультури сучасної України: монографія / В. О. Радзієвський. – К. : Видавництво «Логос», 2014. – 664 с.
4. Радзієвський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології : монографія / В. О. Радзієвський. – К. : Вид-во «Логос», 2013. – 276 с.

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Воробей А.В.
(Республика Беларусь, г. Брест)

БРЕСТ В ГРАВЮРАХ И ИНВЕНТАРЯХ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ УТРАЧЕНОГО НАСЛЕДИЯ

Сохранение историко-культурного наследия является важной и необходимой задачей научных исследований в области истории архитектуры и урбанистики. Для Бреста это весьма актуально в связи с предстоящим 1000-летним юбилеем города. Разработана «Концепция сохранения, воссоздания и перспективного использования исторического наследия на территории Брестской крепости», в 2012–2013 гг. запущен проект «Брест 2019».

Научные исследования (археологические, архивные изыскания, анализы планов) позволят восполнить информационный вакуум в истории Старого Берестья, исчезнувшего в первой половине 19 века. Несмотря на возросший интерес к истории архитектуры города со стороны, как профессиональных исследователей, так и краеведов-любителей, в информационном поле средневекового Берестья достаточно «белых пятен».

Данная работа представит несомненный интерес для историков, реставраторов, археологов, музейных работников, а также всех, кому небезынтересна история города Бреста.

Основная часть. Изображения средневековых городов на гравюрах всегда представляли значительный интерес для архитекторов при реконструкции исторической планировочной структуры. Гравюры являлись единственным способом передачи и сохранения визуальной информации в Средние Века и Новое время. Отличаясь достоверностью изображения, гравюры требуют детального критического изучения и анализа.

На протяжении всей своей истории Брест играл значительную роль в историческом развитии как Прибужского региона, так и белорусских земель в целом. Обладая значительным потенциалом, он являлся одним из социально-экономических и культурных центров Волынского княжества, затем Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой. Город находился на пересечении торговых путей, занимая стратегическое положение на территории Западного Полесья.

Возникновение и развитие архитектуры Бреста – одна из интереснейших страниц истории белорусской архитектуры. В связи с географическим положением тут получили распространение строительные приемы и стилистические особенности как восточного (русского), так и западноевропейского зодчества. Брестские мастера творчески осмысливали и применяли лучшие для своего времени достижения в области градостроительного искусства и архитектуры.

Особенно ценны графические изображения при реконструкции планировочной структуры средневекового Бреста. Самое раннее из изображений, введённое в научный оборот – план и перспектива по эскизам Эрика Ёнсона Дальберга, королевского tygmejstera армии Карла Густава «Urbsetcastello…» издания Самуэля Пуффендорфа.

При внимательном изучении гравюры выявляется ряд неточностей в экспликации на плане и перспективном изображении. Суть проблемы в том, что указанная гравюра не является первоисточником. Кроме нее еще известны несколько плана города, а именно «Геометрический план города Бжеше в Литве как таковой…» инженера Бонелли, «План города Брише в Литве как такового, осажденного 11/21 мая 1657 г….», выполненный под руководством Эрика Дальберга и др.

На гравюре бросается в глаза путаница с обозначениями на плане центрального острова. Одними и теми же буквами обозначены различные здания, в легендах разных изображений очевидная путаница с одними и теми же объектами. Сравнительный анализ планов замка также выявляет отдельные спорные места. Изображения замка на планах Дальберга и Боденера с гравюры в целом схожи, но если посмотреть внимательно имеют различия, касающиеся расположения башен. На плане Бонелля изображён абсолютно другой, 5-бастионный замок.

Изучение застройки Заугринецкого острова, Замухавечья и предместья Пяски также поднимает ряд вопросов. На различных планах имеются разбежки в легенде. При анализе изображений значительным подспорьем являются инвентари. Автор сознательно определил хронологическую границу исследования до 1660-х гг., сообразуясь с форматом доклада. С изображениями города 1657 г. коррелирует описание города, сделанное королевским ревизором Сапегой.

Таким образом, изображения городов на гравюрах Нового времени требуют критического анализа и творческого осмысления в совокупности с другими источниками (документальными, данные археологии).

Изображения с гравюр могут служить основой для гипотетической графической реконструкции зданий, комплексов и планировки населённых мест. Использование гравюр как основания для проектных работ возможно при подтверждении иконографических данных результатами археологических исследований, обмерными чертежами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dlugosz, J. Dzieje Polski / Ян Длугош // История Польши. – Krakow, 1868. – Т. II. – S. 106–107.
2. De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentariorum / Samuelis Puffendorf. – Lb. septem – Urbs et castello… – Norimbergae, 1696.
3. Квитницкая Е. Архитектурное наследство. Региональные черты зодчества народов СССР. – М.: СТРОЙИЗДАТ, 1979. – № 6. – С. 110–121.
4. Лысенко, П. Берестье. – Мн.: Наука и техника, 1985. – 399 с.
5. Описание староства Берестейского 1566 г. // Документы московского архива министерства юстиции. – Т. 1. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1897 г. (по материалам сайта www.ibrest.ru).
6. Паевский, Л. О церквях брестской капитулы в начале 2 половины XVII в. – Вильна, 1887. –С. 10-25.
7 Суворов, А. Брест. На перекрестке дорог и эпох. – Брест: Полиграфика, 2009.

Давидюк Э.А.

(Республика Беларусь г. Брест)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВОССОЗДАНИЯ АРХИТЕКТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ ИНТЕРЬЕРА РУЖАНСКОГО ТЕАТРА

При определении предмета воссоздания утраченных объектов архитектуры автор статьи придерживается формулировки Ю.Г. Боброва [1], который не относит воссоздание ни к реставрации, ни к реконструкции, а выделяет его в самостоятельный вид деятельности. Ю.Г. Бобров рассматривает воссоздание – как творческую деятельность. А.Р. Абдулин считает, что воссоздание не возможно без переосмысления духовного наследия, возрождения его идеалов. Воссозданию подлежат ценные элементы культуры, без которых она не может развиваться [3]. Этот предмет нуждается в составлении методики и методологии, которые по утверждению Ю.Г. Боброва находятся в области эстетики и этики [1].

Рис. 1 – проект Э.А. Давидюк «Воссоздание интерьеров Ружанского театра»

Требуется уточнение этих формулировок. В частности С.С. Подъяпольский предполагает, что проведение воссоздания разрушенных сооружений требует навыков архитектора [2, с. 88]. У рассматриваемых авторов выделяют следующие позиции: Ю.Г. Бобров – искусствоведческая, А.Р. Абдулин – культурологическая, Подъяпольский – архитектурная.

Таким образом, при исследовании воссоздания утраченных объектов архитектуры выделяем три категории: архитектурно-пространственную, ценностно-временную и эстетическо-формообразующую. Учёт принципов архитектурной композиции, знание планировочных и конструктивных приёмов, типологии зданий и т.д. позволяют считать воссоздания видом деятельности архитектора, учитывающим требования общества, культуры и искусства. Понятным при этом становится, утверждение, что при проведении воссоздания необходимо рассматривать процесс воссоздания основываясь на взаимосвязи выбранных категорий.

В методологии воссоздания основным является трансляция глубинной сущности образа сооружения с помощью импровизационного повторения творческого акта имевшего место в прошлом при создании утраченного сооружения. Но для того чтобы процесс был научным используются гипотезы и сохранившиеся аналоги. В методике требуется переосмысление традиции в освоении категорий пространства, времени и формы.

Основным требованием к воссозданию Ю.Г. Бобров считает достоверность формы [1]. Такое же требование выделяет и С.С. Подъяпольский [2, с.75-76]. Эти авторы считают, что также необходимо использовать материалы идентичные утраченным для строительства и конструктивные приёмы при возведении нового здания. Воссоздание образа у Ю.Г. Боброва [1] необходимо при повторении древнего сооружения. Он формируется и отношением к конструкциям и к материалу строительства и самой композицией. Образ утраченного памятника невозможно передать без отношения к строительному материалу, как к материалу искусства. При проведении воссоздания нужно учитывать законы целостности композиции фасадов и интерьеров зданий. Утрата целостности делает сложным постижение смысла всего произведения. В сооружения прошлых эпох конструкции уподоблялись природным системам. В соответствии с приведёнными принципами критерии воссоздания архитектурной формы включают воссоздание целостности, достоверности, творческого отношения к материалу, подобия конструкций.

Так как воссоздание интерьера относится к категории архитектурной формы, рассмотрим осуществление их на примере воссоздания Ружанского театра. Воссоздание интерьеров осуществлялось с применением гипотетического метода. В данном случае применение аналогий имеет схожие территориальные и временные рамки. Сопоставлялись имеющиеся чертежи интерьеров театра немецкого архитектора С. Беккера и барочные театры в Чехии (Крумлов) и Швеции Дроттнингхольм), сохранившиеся на сегодняшний день (рис.3, 4, 5). Цветовое решение интерьера театра выполнено согласно сохранившимся описаниям (рис.1). В проекте предлагается произвести воссоздание интерьера согласно сохранившемуся описанию интерьеров в инвентаре 1793 г дворца в Ружанах и эскизам С. Беккера. В частности мебель и портьеры в театре предложено выполнить с использованием красного сукна. Росписи должны соответствовать сюжетам, составленным с использованием аллегорий на тему музыкальных инструментов и атрибутов театральной деятельности, характерных для стенных росписей театров аналогов в Швеции и Чехии. Во внутреннем убранстве театра предполагается существование позолоченных панелей, резьбы и лепнины. Стилистика интерьера обязана соответствовать внешним формам фасада (рис.2, 3). В оформлении театра, выполненном с применением мрамора, дерева и гипса должна присутствовать строгость, изысканность и величие, которое отмечали свидетели былого великолепия сооружения.

Архитектор Ян Самуэль Бэккер, известный зодчий второй половины XVIII в. По его проектам в 1772–1775 гг. велись внутренние работы в Ружанском дворце. Строительство дворцовой официны, предназначенной для театра (две трети объёма) и манежа (одна треть), приходится на 1776–1777 гг. (рис.2).

Рис. 2 – здание, где располагался театр Сапегов (Беларусь)

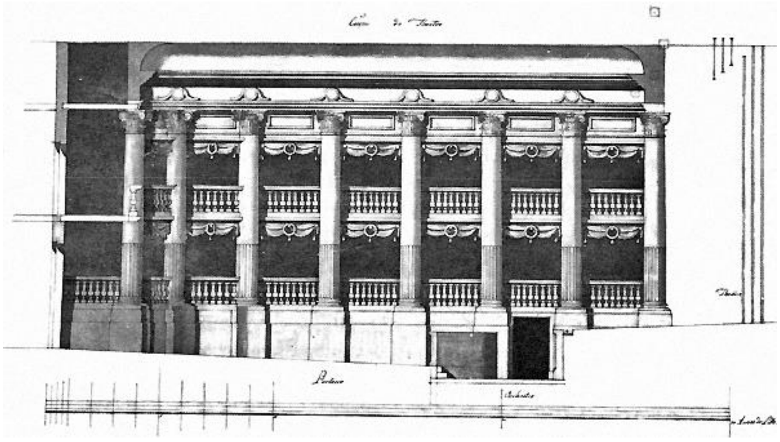


Рис. 3 – эскиз С. Беккера интерьера театра в Ружанах (Беларусь)

Рис. 4 – театр Крумлов (Чехия)

Очень важным компонентом при воссоздании интерьеров театра является освещение. В Крумлове (рис.4) лампочки имитируют свечи, вставленные в канделябры. Сама форма осветительных приборов должна соответствовать общей стилистике и времени изначального возведения объекта. В столовой Даунинг колледжа в Кембридже лампы выполнены в неоклассическом стиле, как и весь воссозданный интерьер (рис.7). Любой предмет интерьера, в том числе имеющий и практическую функцию должен отвечать общей стилистике. Посуда в столовой Даунинг колледжа также воссоздана с учётом этого требования. Её цвет и форма находится в общей стилистике, а материал современный [4, с. 44].

Официна, где разместился театрально-манежный корпус, состояла из двух симметрично расположенных частей, разделённых большим вестибюлем с лестницей, ведущей на верхний ярус и балконы. Под лестницей размещался гардероб, правую часть здания занимал театр, зрительный зал которого имел подковообразную форму. Зал состоял из партера и двух ярусов лож. 14 лож составляли первый ярус. Во втором располагалось 15 лож вместе с королевской ложей в центре второго яруса. Глубокая сцена с 7 планами кулис, имела по бокам две гардеробные для актёров, с двумя дверями и четырьмя окнами. Зрительный зал, украшенный изысканной живописью и резьбой, характеризовался необыкновенной умеренностью и строгостью архитектурных деталей. Изысканность и величие интерьера театра подчёркивалось ажурными балюстрадами и колоннами самого нарядного коринфского ордера. Театр в 1765–1791 гг. насчитывал 60 актёров и танцовщиков (балетная труппа). 40 музыкантов, оркестр. Музыку для театральных постановок писал знаменитый итальянский композитор Киприяно Кормер [5, с. 250-251].

Для воспроизведения атмосферы театра времён его существования в предложенном проекте воссоздания (рис.1) сидения выполнены в виде скамей обитых бархатом. Передают атмосферу домашнего театра и росписи стен, в которых нет помпезности. Возрождение атмосферы утраченного прототипа произведено и при восстановлении Королевского Шекспировского театра в Страдфорде на Эйвоне (рис.6). Для этого зрительные места расположили на балконах и вокруг сцены в партере. Сцена оказалась приближена к зри-

телям. С помощью этого удалось придать театральному спектаклю камерное решение. Актёры оказались окружены зрителями, что создало нужный эффект [6].

Рис. 5 – театр Дроттнингхольм (Швеция)

Рис. 6 – интерьер Королевского Шекспировского театра (Страдфорд на Эйвоне, Великобритания)

Рис. 7 – интерьеры столовой в Даунинг-колледже (Кембридж, Великобритания)

В методологии основным является трансляция глубинной сущности образа сооружения с помощью импровизационного повторения творческого акта имевшего место в прошлом при создании утраченного

сооружения. Но для того чтобы процесс был научным используются гипотезы и сохранившиеся аналоги. В методике требуется переосмысление традиции в освоении категорий пространства, времени и формы.

Воссоздание – это вид деятельности, требующий навыков архитектора, но учитывающий при этом требования культуры, общества и искусства. В связи с этим в воссоздании выделяют категории пространства, времени и формы. Необходимо учитывать невозможность осуществления воссоздания без учёта взаимодействия выбранных категорий. Критериями воссоздания формы должна быть её достоверность, подобие конструкций, воссоздания материала сооружения, раскрытия символа, целостности формы.

При воссоздании интерьера используются те же критерии и методы, что и при воссоздании архитектурной формы, так как внутреннее пространство у древних зданий неразрывно связано с внешним.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров, Ю. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии / Ю.Г. Бобров // Художественное наследие. – 1990. – №13. – С. 5–18.
2. Реставрация памятников архитектуры: уч. пособие для вузов / С.С. Подъяпольский, Г.Б. Бессонов [и др.]; под общ. ред. С.С. Подъяпольского. – 2-е изд. – М.: Стройиздат, 2000. – 288 с.
3. Абдулин, А. Символы народного творчества, как основа воссоздания традиционного искусства: автореф. дис. канд. фил. наук: 09.00.11 / А.Р. Абдуллин ; Башкирский гос. ун-т. – Уфа, 1995. – 22 с.
4. Caruso, S. Downing College, Cambridge / S. J. Caruso // Architecture Todey [Electronic resource]. – 02.04.10. – Mode of access: http://www.architecturetoday.co.uk/?p=6210. – Date of access: 15.08.2015.
5. Mara, F. Royal Shakespeare and Swan Theatres by Bennetts Associates / F. Mara // Architects Journal [Electronic resource]. – 29.09.2011. – Mode of access: http://www.architectsjournal.co.uk/ royal-shakespeare-and-swan-theatres-by-bennetts-associates/ 8620418.article. – Date of access: 15.08.2015.
6. Федорук, А. Старинные усадьбы Берестейщины / А.Т. Федорук. – Мн.: БелЭн., 2004. – 576 с.

Дранкевич О.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ

Со второй половины 1990-х гг. активизировалась работа по возрождению малых исторических городов Беларуси. Несмотря на многочисленные войны и разрушения, здесь сохранились ценные памятники градостроения различных исторических эпох и архитектуры.

Чтобы охарактеризовать состояние наследия малых городов, лучшим способом является оценка культурного ландшафта с культурно-историческим наследием малого города. Это позволяет увидеть взаимосвязь наследия с современными функциями и его использованием. Рассмотрим памятники садово-паркового искусства. По сведениям известного исследователя А. Федорука, 107 парков республики находятся в относительно удовлетворенном состоянии, 68 сохранились частично и были заметно видоизменены, 132 представлены в виде фрагментов [1].

Анализируя композиционное решение сохранившихся парков Беларуси, А. Федорук отмечает, что нет одинаковых или похожих. «Каждый из них, обладая общими принципами построения… по-своему индивидуален и неповторим. Оригинальность вносилась формой, размерами, пространственным расположением основных структурных элементов» [1, с. 23]. Значительным ценностным потенциалом обладают следующие утраченные объекты садово-паркового искусства: парк на трех террасах с прудами в Коссово; парк «Альба» и др.

Коссовский парк является крупнейшим террасным парком на территории нашей республики. Террасирование как способ обработки рельефов, позволяющий раскрыть наиболее полно композицию парка, пришло на наши западные земли еще во 2-й половине XVI в. из Италии и использовалось до конца XIX в. [1]. Чаще всего на нескольких уровнях оформлялись в виде нешироких полос речные террасы различной степени крутизны. Дворец или усадьба находились у гребня верхней террасы. Учитывая, что период формирования ансамбля – 40-е гг. XIX в., можно обозначить стиль партеров и террас как «романтический», хотя сам дворец выполнен в неоготике. Дворец и «регулярно-романтический» партер с террасами окружал естественный смешанный лес. Такое соседство способствовало созданию пейзажной части парка, перетекающей в открытый ландшафт с глубокой воздушной перспективой. Некоторые исследователи, рассматривают Коссовский парк как возврат к итальянскому барокко. Восточный склон холма, на вершине которого находился дворец, был обработан в виде террас, расположенных амфитеатром и усиливающих таким образом величие здания. Перепад между первой и второй террасами достигал 5 м. На них функционировали фонтаны. От подножья второй террасы в сторону города был высажен хвойный лес (рис.1).

Рис. 1 – Коссовский парк

С юго-запада перед дворцом располагался небольшой партер (парадная часть парка), имевший симметрично-осевое построение и регулярную планировку. Он был оформлен декоративными кустами и окружен полукольцевой дорожкой. По оси дворца к партеру вела подъездная дорога. Окружение центральной композиции парка (и партера перед ним) было пейзажным – в нем использовалось около 150 видов различных деревьев. Вьющиеся растения украшали каменные стены здания. По свидетельству старожилов Коссова, парк выглядел весьма живописно: на склонах росли розы, тюльпаны, кусты сирени. Здесь была построена оранжерея, в которой выращивались экзотические растения: виноград, фиговые деревья, финики и др.[2].

В северо-восточной части усадьбы на р. Коссовке имелась водная система из двух водоемов, разделенных дамбой и обсаженных белыми плакучими ивами, с большим островом округлой формы. Неподалеку в тени деревьев и в зелени цветочных клумб стоял домик Костюшко.

На процессе формирования ландшафта отразились исторические события. Развитие техники сказалось на трассировке дорожечной сети – увеличилась ширина, радиусы поворотов, направление. Отпечаток своей деятельности на ландшафте оставили также различные хозяева территории. В 1920-е гг. началось активное членение имения на мелкие участки. Урбанизация не обошла местечко Коссово и окрестности. Миграционные процессы увеличили численность населения города и его территорию. Некоторые фольварки перестали существовать. Произошло укрупнение населенных мест. На территории дворца поместили сельскохозяйственную школу, и сразу же активизировались работы по организации водной системы на речке Коссовке с целью создания прудов для разведения рыбы [2].

После Второй мировой войны территория дворца Пусловских стала собственностью Гослесфонда. В этот период произошло особенно резкое вмешательство в ландшафт. Великолепные террасы с северо-востока и с южной – юго-западной стороны (парковой части) засаживались рядами сосен. Вырубались ценные породы деревьев. Озера обезвожены. Ущерб, причиненный парку во время войны, нарушение режима водной системы, отсутствие должного ухода за насаждениями привели к разрушению многих интересных древесно-кустарниковых композиций.

Привлекательность архитектурных форм замка в Несвиже была использована во второй половине XIX в. мастерами-садоводами в создании видовых акцентов при разбивке парка. По времени закладки, различиям в планировке и архитектуре, а также подбору насаждений Несвижский парковый ансамбль разделяется на 5 частей: Замковую, Старый парк, Японский, Новый или Марысин парк и Английский парк (рис.2-5). До наших дней сохранились лишь следы некоторых аллей и каналов, обмелевшие пруды. Художественную ценность составляют разнообразные насаждения, искусственно подобранные и размещенные.

Неповторимый колорит Несвижу придают ландшафтно-парковые пейзажи города и окрестностей, наличие системы озер. Протекают реки Уша, Сновка, Турья, Лань, Цапра. В городе находятся три искусственно созданных Радзивиллами пруда: Дикий, Замковый, Девичий, придающие колорит несвижской природе. Природно-ландшафтный каркас Несвижа формируется и развивается на основе непрерывной системы исторических парков – памятников садово-паркового искусства: парка «Альба», дворцово-паркового комплекса; благоустроенных городских зеленых насаждений общего пользования; других природных ландшафтов в долине водной системы реки Уша.

Рис. 2 – Марысин парк. Несвиж, XIX в.

Рис. 3 – Английский парк. Несвиж, XIX в.

Рис. 4 – Японский парк. Несвиж, XIX в.

Внимание привлекает парк «Альба», который находится на южной окраине Несвижа на правом берегу реки Уша. Этот парк является самым крупным старинным парком в Беларуси. Площадь его более 200 гектаров. Парк заложен в XVI в. Николаем Криштофом Радзивиллом «Сироткой» по типу итальянских загородных вилл и парков. Это была резиденция Радзивиллов для летнего отдыха и охоты. Теперь это лесопарковый массив с остатками древней планировки. Парк Альба сохранил остатки своего былого величия: старинные липовые аллеи, столетние дубы, сосны, систему каналов, полян, островов, прудов (рис. 5).

Рис. 5 – Парк «Альба». Несвиж, XIX в.

Парк в Любче имел довольно скромные размеры в 4 гектара и охватывал замковый комплекс полукругом и славился своими тенистыми липовыми аллеями. В северо-западной части комплекса парк переходил в обширный плодовый сад. Несмотря на то, что остатки крепостных стен были уничтожены, древние оборонительные валы сохранились – на их склонах были устроены цветники. Перед дворцом же был сформирован традиционный круглый зеленый партер с посадками сирени. По широкой деревянной лестнице можно было спуститься к реке, где были устроены лодочная пристань и купальни.

Живописный облик замку придает парк регулярного типа, заложенный в первой половине XVIII в. (рис.7). На квадратном внутреннем дворе замка расположен круглый партер с кольцевыми посадками декоративных кустарников. С трех сторон замок окружает плодовый сад. В конце XIX–XX вв. в парке посажены экзотические растения.

Рис.7 – Парк регулярного типа, заложенный первой половине XVIII в.

Главной достопримечательностью природного богатства Глубокого является Дендрологический сад. Это место является обязательным для местных туристических маршрутов и программ, здесь устраивают свои съезды ученые-ботаники и защитники окружающей среды (рис.8).

Рис. 8 – Дендрологический сад. Глубокое

Территорию сада в 8,2 гектаров делят на 12 секций каштановые, рябиновые, туевые, еловые и кленовые аллеи, в бордюрах которых высажены такие кустарники, как кизильник блестящий, ива пурпурная уральская, бирючина обыкновенная, таволга дубровколистная и Бийара, дерен белый и др.

Увенчивают композиции, высаженные в центре каждой секции, декоративные шаровидные туи, горохоплодныйкипарисовик, казацкий можжевельник. Неповторимо оживляют ландшафт искусственные водоемы, расположенные в низинных местах дендросада. Особый шарм пейзажу добавляет небольшая альпийская горка с уютной маленькой беседкой (рис.9).

Рис. 9 – Дендрологический сад.
Небольшая альпийская горка с уютной маленькой беседкой. Глубокое

Чечерский парк, высаженный во второй половине XVIII века, пейзажного типа с элементами романтизма (12 гектаров) на речной террасе, которая круто спускается к берегу реки. Парк уничтожен в годы Великой Отечественной войны.

Таким образом, сохранение и восстановление парков придадут уникальности малым городам и сделают их более привлекательными и посещаемыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федорук, А. Садово-парковое искусство Белоруссии. /А.Федорук. – Минск.: «Ураджай», 1989. – 247 С.
2. Казаков, В. Коссовский ансамбль: дорога к осознанию…/ В.Казаков // Архитектура и строительство. – Минск, 2010. – Вып. 3. – С. 72–76.

Дубинина А.П.
(Республика Беларусь, г. Могилев)

КАТЕГОРИЯ «СТИЛЬ» В РАКУРСЕ ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Эволюция определений понятия «стиль» претерпела множество изменений на пути своего становления. Стиль приобретает своё собственное наименование в классическую и позднюю античность. Отделяясь от понятий «вещь», «вера», стиль становится определяющим моментом любого вида творчества. В эпоху Ренессанса формируются эстетические категории: гармония, пропорциональность, изящество, грация. Стиль примыкает к группе эстетических категорий и индивидуализируется в творчестве Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело и многих других представителей художественной культуры данной эпохи. XVII – XVIII вв. – время так называемой «психологизации» понятия «стиль»: «Стиль – это человек» (Л. Бюффон). В обозримом пространстве европейской культуры притязания стиля на всеобщность по отношению к культуре постепенно ослабевает, с середины XIX в. большие культурные стили не получают импульса для развития, ведущую роль приобретают течения и направления в культуре. Конец XIX – начало XX века демонстрирует яркую вспышку стиля «модерн», который завершает эпоху больших стилей культуры.

В истории изучения стиля культуры выделяется множество этапов, каждый из которых характеризуется собственным ракурсом рассмотрения. Так, историко-искусствоведческий уровень понимания категории «стиль», наблюдаются у немецкого историка И.И. Винкельмана. В своём труде «История искусств древности» учёный определяет стиль как «художественные особенности искусства, исторически изменявшиеся» [1, с. 256]. Для И.И. Винкельмана стиль являет высшую точку развития культуры. Точного определения стиля И.И. Винкельман не даёт, однако, стиль (прежде всего по отношению к древнегреческому искусству) предстаёт у него как нечто уравновешенное, гармоничное, спокойное величие со всеми его подготовительными и со всеми его упадочными формами.

Искусствоведческий уровень с акцентом на всеобщность в понимании категории «стиль» представлен у классика немецкой литературы И.В. Гёте в критической работе по вопросам литературы и искусства «Простое подражание природе, манера, стиль» определяет стиль следующим образом: «Стиль – это достаточно глубокая содержательность художественного произведения, т.е. такая, которая уже выходит за пределы и субъекта, и объекта, но изображает собою такую жизнь и такое бытие, которое не только выше всякого отдельного объекта, но даже лежит в их основе, их осмысливает и их оформляет в их раздельности, как и в их единстве» [2, с. 400]. Гёте признавал стиль только за такими художниками, которые умели отражать социально-историческое или «космическое» бытие, стиль у немецкого гения определяется не просто какой-нибудь структурой, а достаточно широкой социально-исторической моделью. Подлинное понимание стиля у И.В. Гёте не просто объективно, и не просто субъективно. Стиль основывается у него на основе познания, на существе вещей, которые следует распознавать только в зримых и осязаемых образах.

В рамках философско-искусствоведческой парадигмы размышляет о стиле немецкий писатель Ф. Шиллер. Он высказывает мысль о том, что «стиль является противоположностью манеры, которая «есть не что иное, как наивысшая независимость изображения от всех субъективных и всех объективно-случайных определений» [3, с. 148-149].Стиль по Шиллеру является противоположностью манеры: «Стиль относится к поведению, определяемому эмпирическими правилами (субъективными началами). Стиль есть совершенный подъём от случайного к всеобщему и необходимому» [3, с. 150]. Подход к анализу стиля у Ф. Шиллера имеет сходство с позицией И.В. Гёте в том плане, что подлинное произведение с его стилем выше субъекта и выше объекта.

Немецкая классическая эстетика XVIII–XIX вв. – важнейший этап в развитии мировой эстетической мысли. В это время происходит понимание эстетической науки как необходимой и органичной части философии. Философская деятельность Г.В.Ф. Гегеля – итог развития немецкой классической эстетики. Диалектический метод применяется великим философом не только в изучении частных эстетических проблем, но и в анализе всего художественного процесса. Чистая логика представлена Г.В.Ф. Гегелем в вопросах изучения стиля. Гегель отличается от своих предшественников в области эстетических исследований тем, что он анализирует искусство как реальное поле бытия культуры, не сводя его ни на онтологические формы, ни на магию, мифологию, религию. Анализируя искусство диалектически, изучая роль всех категорий искусства, Г.В. Ф. Гегель предлагает собственную концепцию стиля. Немецкий философ ищет начала стиля в субъект-объектном тождестве, создающем свою объективность изображения, при этом субъект создаёт оригинальную художественную действительность. Таковую оригинальную художественную действительность Гегель называет манерой. Когда, по мнению философа, «происходит переход к той оригинальной действительности, которую создаёт художник, и ставит на ней присущее ей логическое ударение, то подобного рода субъ-

ективно-оснащённая объективная предметность становится стилем» [4, с. 299-300]. Далее, рассуждая о манере, философ постепенно приходит к определению категории «стиль»: «Стилем, в таком случае, мы будем называть такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определённых видов искусства и вытекающим из понятия законам. Стиль противостоит субъективной манере художника, но стиль объективен в смысле тех особенностей, которые вытекают из того или другого рода искусств, которым он приписывается» [4, с. 302].

Основная цель Гегеля в его учении о стилях заключается в разработке диалектического подхода к анализу стиля, а также в разработке основных моментов формирования стиля в логической последовательности.

В XIX веке происходят существенные изменения в понимании и трактовке понятия «стиль». В рамках философско-позитивистской концепции Герберт Спенсер исследует категорию «стиль» в известной работе «Философия стиля» (1852 г.). Стиль у Спенсера выступает как «максимальная экономия энергии, или работы мысли, и вместе с тем – экономия чувствительности, т.е. вообще остроты духовного восприятия» [5]. Позитивистская направленность и культивация стиля как чистой конструкции находит своё отражение в трудах представителей Венской школы искусствознания в рамках формального метода (Г. Земпер).

Швейцарский теоретик и историк искусства Г. Вёльфлин и австриец А. Ригль (представители Венской школы искусствознания) разработали теорию стиля как художественно–эстетической категории [7]. Они утвердили стиль основным принципом исторического изучения искусства, однако ограниченность их методов приводила к тому, что стиль был осмыслен как формальная структура, лишённая отчётливого идейного содержания, т.е. культивация чистой конструкции. Учение о стиле Г. Земпера предопределило во многом идеи теории функционализма.

Вторая половина XIX в. проходит в контексте модернистских течений, что, в свою очередь накладывает свой отпечаток на учения о стиле.

Теории стиля так называемого «советского периода» представлены в трудах П.Н. Сакулина, Д.С. Лихачёва. Данные теории отмечаются эстетико-искусствоведческим подходом в понимании стиля. У П.Н. Сакулина «понятие стиля должно мыслиться в аспекте всего творческого оформления материи, создания формы со всеми образующими компонентами; стиль есть совокупность тех особенностей, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной» [8, с. 50-51]. Однако он не отождествляет стиль ни с формой, ни с её компонентами, считая, что «внутренне единство – необходимое условие стиля» [8, с. 52]. Всякий большой стиль, по мнению П.Н. Сакулина, есть формальное выражение определённого мировоззрения.

Российский учёный, исследователь культуры XX в. Д.С. Лихачёв (в статье «Контрапункт стилей как особенность искусства») определяет стиль «как эстетический стереотип, обусловливающий все формы художественного творчества, стиль является знаком единства культуры, он отражает внутреннюю форму коллективного мышления и чувствования» [9]. Стиль, по мнению русского исследователя, всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание.

В 1927 г. русский философ А.Ф.Лосев выступает с авторской теорией стиля. Концепцию стиля А.Ф. Лосева можно считать своего рода универсальной теорией стиля.

Интересны и многообразны подходы к проблеме определения понятия «стиль» в философии культуры конца XIX – первой половины XX вв. Следует отметить вклад в развитие учений о культуре и стиле английских и американских культурных антропологов (Э.Б. Тайлор, Б. Малиновский, Ф. Боас, М. Мид, А.Л. Крёбер, К. Клакхон, Э. Сепир) [10; 11; 12; 13].

Культурно-антропологический подход в изучении стиля культуры отличается исследованием категории «стиль» через отдельные аспекты социокультурной деятельности человека. Так, А.Л. Крёбер, проанализировав «системную» типологию культуры П. Сорокина, «морфолого-прасимволическую» типологию О. Шпенглера, «архетипическую» Н.А. Данилевского, вводит в систему типологий своё понятие – «стиль культуры». Термин, взятый из искусствоведения, существенно расширяется в его понимании до рамок «типа культуры» или «типа цивилизации».

Проблематика стиля находит своё отражение в трудах современных белорусских теоретиков культуры. Так, Н.И. Крюковский исследует стиль в рамках эстетического подхода. Стиль белорусский мыслитель определяет следующим образом: «это то, что соответствует прекрасному. Реализуется стиль тогда, когда форма и содержание создают гармоническое единство и целостность» [14, с. 12]. По мнению Н.И. Крюковского, «стили в различных художественных видах носят разные названия и не всегда совпадают с их внутренней логичной структурой, поскольку немаловажную роль в этом процессе играет статистический характер проявления социокультурных закономерностей, которые несут в себе роль флуктуаций – случайностей и отклонений» [14, с. 178]. Тем не менее, именно стили, по мнению учёного, «достаточно выразительно де-

монстрируют свою логическую природу не только в художественной культуре, но и в отдельных видах и жанрах конкретного искусства» [14, с. 178-179].

Белорусский философ, культуролог В.В. Позняков, исследуя проблемы времени в культурных текстах, обращается к основным модусам её представленности в предметных формах культуры, под которыми понимается объективированный результат творческой деятельности, фокусирующий в себе основные универсалии культуры. Стиль, являясь одной из важнейших универсалий культуры, по мнению В.В. Познякова «есть форма трансляции культурного опыта» [15, с. 16-17]. Здесь можно предположить, что «трансмутация культурного опыта» в современной культуре есть не что иное, как полистилизм, само явление полистилизма есть сущностная характеристика культуры. Культурное время в данном контексте рассматривается исследователем как «хронотопное пространство-время: сложившаяся связь между структурными элементами конкретного культурного явления» [15, с. 17].

Анализ определений категории «стиль» был бы неполным без представления взглядов исследователей культуры постмодернистской направленности. Постмодернистская парадигма предлагает новые подходы к изучению проблем культуры и стиля. Постмодерн является своеобразной реакцией на теорию и практику модерна, зачастую многие представители постмодерна высказывают крайне радикальные суждения по поводу существования «модерна». Резкое противопоставление модернизма постмодернизму находим в работе У. Эко «Между эстетикой модерна и постмодерна». Итальянский семиотик, специалист по теории массовой коммуникации У. Эко, характеризует черты современной эстетики, и, рассуждая о стиле современной ему культуры, имеет в виду утрату гармоничного соотношения традиции и инновации, что в свою очередь приводит к стилизации и схематизации. Но такова новая эстетическая реальность, в культуре постмодерна этого не избежать – формируется иная стилевая реальность.

Идея ироничного отношения к предшествующим культурным ценностям разработана американским философом, литературным критиком Фредериком Джеймисоном. Ему принадлежит концепция «пастиша». По мнению автора, «как «пастиш», так и пародия, включает имитацию, или ещё лучше, мимикрию каких-то других стилей; пародия пышно произрастает на уникальности многих стилей: цепляясь к их идиосинкразиям и эксцентричностям, она создаёт имитации, высмеивающие оригинал» [16, с. 129].

Французский философ, эссеист, семиолог, исследователь современной культуры – Ролан Барт, разворачивает свою структуру культуры в бесконечном ряду символов, где первостепенную значимость приобретает языковая доминанта культуры. Исходя из идеологической критики языка массовой культуры, Р. Барт определяет свою позицию по отношению к стилю современной культуры: «Стиль – фактическая субстанция, которой всё время грозит превратиться в форму: во-первых, стиль очень легко вырождается, во-вторых, также легко может превратиться в особый частный язык. Им писатель пользуется только для себя; в этом случае стиль оказывается солипсическим мифом, языком, на котором писатель говорит сам с собой; понятно, что если стиль достиг такой степени плотности, то он и сам нуждается в дешифровке, глубинной критике» [17, с. 261-262]. В основе философии культуры Р. Барта лежит анализ культуры как большой семиологической системы, сложного текста, который постоянно нуждается в дешифровке, в демифологизации. Разнообразные исследования автора позволяют говорить о его устойчивом интересе к лингвистическому анализу явлений культуры.

Оригинальное представление о стиле как сущности культуры, даёт Ж. Делёз: «Стиль – сущностная метафора, а метафора – сущностная метаморфоза, и она показывает, каким образом два объекта обмениваются своими определениями, обмениваются даже именами, которые им даны, в новой среде, придающей им общность» [17, с. 75]. Философ, исследуя суть феномена «стиль», проникает в глубину явления и обнаруживает действие стиля во внешних проявлениях культуры. Позиция французского философа в отношении стиля интересна уже тем, что М. Пруст не замыкает стиль в узкие рамки, а выводит его в основные сферы культурной системы, прежде всего в философию и науку. Основные позиции французского исследователя по теории стиля запечатлены в работе «Марсель Пруст и знаки».

Итак, постмодернистские взгляды на культуру и положение стиля в ней крайне разнообразны и оригинальны. Однако следует отметить, что в философии культуры постмодерна происходит смена парадигмы – осуществляется переход от философии сознания к философии языка – это накладывает свой отпечаток на позицию философов по отношению к культуре. В целом философия культуры постмодернизма характеризуется полифонизмом, достигаемым путём освобождения от догматизма. Постмодернистские концепции стиля заслуживают внимания уже потому, что они представляют стиль как сложное, философско-культурное явление, распространяющееся на все сферы бытия культуры в совершенно новых условиях. Представленные философами постмодернизма концепты стиля, несмотря на свою неопределённость и полисемантизм, имеют значимость для понимания и анализа стиля современной культуры.

Рассмотренные в данной статье определения категории «стиль» и авторские концепции представляют «стиль» как сложное, философско-культурное явление. В определениях и концепциях стиля XX–XXI

вв. по сравнению с более ранними исследованиями в области стилевой проблематики намечается структурно-содержательный подход, частные и формальные моменты постепенно уходят на второй план, на первый же план выдвигаются теоретико-методологические основы анализа категории «стиль». Достоинством такого рода концепций является выявление черт и закономерностей стиля, общих законов развития, основных этапов формирования и развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винкельман, И. История искусств древности: пер. с изд. 1763 г. С. Шаровой и Г. Янчевецкого (1890 г.) / И. И. Винкельман. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – с.430.
2. Гёте, И. Сочинения в 10 т: пер. с нем. / И. В. Гёте. – М.: Художественная литература, 1975. – Т.10 – 510 с.
3. Шиллер, Ф. Собрание сочинений в 8 т. Т.6: Статьи по эстетике: пер. с нем. / Ф. Шиллер. – М.: Госиздат, 1950. – 764 с.
4. Гегель, Г. Лекции по эстетике в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука / Интерпериодика Маик, 2001. – Т.1 – 622 с.
5. Spencer, H. Essays: scientific, political and speculative. – Vol. II. – London, 1868.
6. Вейдле, В. Умирание искусства: Размышление о судьбе литературного и художественного творчества / В. В. Вейдле. – СПб.: AXIOMA, 1996. – 334 с..
7. Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко / Г. Вёльфлин. – М.: Азбука, 2004. – 288 с.
8. Сакулин, П. Теория литературных стилей / П. Н. Сакулин. – М.: Мир, 1927. – 285 с.
9. Лихачёв Д. Контрапункт стилей как особенность искусства : [Электронныйресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/07.php. – Дата доступа: 10.06.2012.
10. Тайлор, Э. Первобытная культура: пер. с англ. / Э. Б. Тайлор. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
11. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский. – М.: ОГИ, 2005. – 349с.
12. Боас, Ф Культурный плюрализм. Что такое культура? Место психологии в антропологических исследованиях. Иррациональное и бессознательное в культуре: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ethnopsyhology.narod.ru/study /history/boas.htm. – Дата доступа: 20.01.2013
13. Мид, М. Культура и мир детства / М. Мид. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. – 429 с.
14. Крукоўскі, М. Філасофія культуры: уводзіны ў тэарэтычную культуралогію: Вучэбны дапаможнік / М. І. Крукоўскі.– Мінск: Універсітэцкае, 2000. – 192 с.
15. Позняков, В. Темпоральные модусы культурного текста (или уроки «Аркадских пастухов» Пуссена) // Научные труды Республиканского института высшей школы. Философско-гуманитарные науки / под ред. В. Ф. Беркова. – Вып. 5 (10). – Минск: РИВШ, 2008. – С. 15–24.
16. Философия культуры. Становление и развитие / Под ред. М.С. Кагана. – СПб.: Лань, 1998. – 448 с.
17. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.
18. Делёз, Ж. Марсель Пруст и знаки / Ж. Делёз. – СПб.: Алетейя, 1999. – 140 с.

Ефимова А. В.

(Украина, г. Львов)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ: ХУДОЖЕСТВЕННО-МЕМОРИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВВ.

В статье исследованы особенности актуализации коллективной культурной памяти посредством новейших форм современного искусства в городской среде, в частности – феномена «контрмонумента». На примере наиболее репрезентативных проектов конца XX – начала XXI вв. обозначены особенности новых художественно-мемориальных приемов и прослежены основные тенденции.

Одним из эффективнейших средств формирования коллективной культурной памяти выступает искусство, которое интерпретируя прошлое, совершает символические маркировки городского пространства. Кроме своего собственно визуально-эстетического назначения, оно воплощает определенный исторический, и символико-идеологический смысл, апеллирует к общественному сознанию и культурной памяти. В условиях современной ситуации роль художественных практик в городской среде существенно возрастает. В частности, под влиянием социокультурных тенденций рубежа XX–XXI вв. переосмысливается и по-новому интерпретируется проблема культурной памяти, воплощенной в художественных произведениях, что непосредственно взаимодействуют с социумом в пространстве города.

Уже с 1970-х годов прослеживается тенденция возвращения искусства к тематике памяти, которая утвердилась в 1980-х и до сих пор не достигла кульминации. Заинтересованные этой проблемой художники начали развивать новые показательные формы искусства как памяти. [1, с. 376]. Так, в постсоветском и, особенно, в западногерманском контексте проблема монументального искусства в городском пространстве связана с травматическим бременем тоталитарного прошлого и необходимостью переосмысления репрезентации истории и коллективной памяти художественными средствами. В то же время в общеевропейском контексте практики современного искусства в городской среде, обращаясь к общественным пространствам, по-новому формулируют и решают разные социальные, политические и экономические проблемы города. В частности, произошел отказ от традиционных форм репрезентации, что стало результатом кардинальных изменений в отношениях между идентичностью, коллективной памятью и городским пространством.

Однако сегодня вопрос современных художественных практик в городской среде в целом, и в частности как средства актуализации культурной памяти, является относительно молодым феноменом в постсоветском научном дискурсе и требует надлежащего научного осмысления и легитимизации.

Уже с 1960-х годов в Западной Европе и США актуализировалась тенденция имплементации современного искусства в открытые городские пространства. Формируется концепция «публичного искусства» (public art), которая охватывает широкий спектр художественных практик: от традиционного монументального искусства до новейших, актуальных, нефигуративных форм. Экспонированное в публичном пространстве города с целью взаимодействия с обществом, такое искусство часто ориентировано на критическое напоминание, актуализацию культурной памяти и поиск локальной исторической идентичности. В частности, начиная с 1970-х гг. утверждается концепция искусства, ориентированного на особенности пространства – «site-speific public art», которая начинается от всеобщего признания конкретных мест как локусов аутентичного опыта, вместилищ исторической и персональной идентичности [4].

После Второй мировой войны, традиционное монументальное искусство как важнейший инструмент государства поставило Германию перед трудной задачей консолидации общества вокруг канонизированной версии прошлого. Предыдущая практика привела к недоверию к самой форме монументов и к тем идеям, которые они могут выражать, так как их целью было прославлять победителей или оплакивать жертвы с позиции собственного морального превосходства, что в случае с послевоенной Германией было невозможно.

Поэтому новые мемориальные практики были призваны увековечить варварство, а не героизм, стыд, а не гордость. Это стало серьезным испытанием для национального консенсуса, чувства гордости и идентичности. Так, под влиянием различных течений постмодерна происходит поиск новых форм актуализации культурной памяти в пространстве города. Прежде всего, перед художниками, что стремились создать монумент нового типа, предстал серьезный вызов, который во многом был связан с «силой» традиционного монумента, его завершенностью и обманчивым ощущением совершенства, что от него исходит. Тем более что именно такой фигуративный способ художественной репрезентации считается наиболее адекватным и понятным путем обращения к широкой аудитории [5, с. 49]. Однако, для художников (особенно немцев), что в итоге, нашли новую форму мемориальной практики в городском пространстве, было очевидно, что память о войне и Холокосте должна оставаться вечной болью в общественном сознании, и никаких смягчений в ее представлении в принципе быть не может.

Так, идея создания монумента нового типа получила полноценное воплощение уже в начале 1980-х годов, когда именно в Западной Германии появились примеры настоящей альтернативы традиционному памятнику – и в смысле формы, и в плане концепции, которые американский исследователь Джеймс Янг определил как «counter-monuments» – «контрмонументы» (или «антимонументы») [5, с. 218]. Он полноценно сформулировал концепцию контрмонумента уже в начале 1990-х годов, акцентируя внимание на вопросах критического отношения художника к памятнику в целом и отказа от традиционной иконографии. Основной тезис, которым Янг обосновывал альтернативную концепцию создания мемориала, заключался в том, что традиционные памятники способны передать только яркий, хотя и ограниченный художественный образ и не могут воплотить в себе действительно глубокое размышление о сложных исторических событиях [4, с. 46]. Он выводит своеобразную теорию «ревизионистского потенциала», опасность которого, якобы, заложена в традиционных монументах, которые могут «реактивировать» прошлое в любой момент. (Котломанов, 2011:46). В частности, здесь начинает работать формула «память как страстный клад», разработанная известным историком искусства и культуролог Аби Варбургом, она обретает существенного значение для художников последних десятилетий. Это память человечества, в которой регистрируются магические фобии и потрясения или культово-оргиастическое страсти, она выступает как первичная архаическая энергия, запечатленная в первичных образах и формулах и склонна к повторной реактивации. Некоторые художники (как, например, Хайнер Мюллер и Иоганн Герц) видят в коллективном страстной кладе фундамент своего творчества. Их работы в основном связаны именно с Холокостом как историческим кладом страданий. [1, с. 390-391].

Проиллюстрировать вышесказанное могут проекты художников Иоганна Герца и его жены Эстер Шалев-Герц. Их первая работа – «Монумент против нацизма» (1986 г.) в Гамбурге представлял собой четырехгранную алюминиевую колонну, покрытую свинцом, высотой в двенадцать метров, на нижней секции которой прохожие могли сделать надпись специальным стальным острием. Когда свободного места не оставалось, часть колонны опускалась в землю, а надписи покрывали следующую секцию. К концу 1993 года вся постройка вошла в землю, за исключением верхней части, которую можно увидеть сегодня [5, с. 145]. Смысл произведения состоял в том, что люди, из которых формируется общество, как бы подписываются под коллективным письмом в знак противодействия фашизму [4, с. 47].

В 1993 г. И. Герц, вместе со студентами школы изобразительных искусств г. Саарбюкена, создает еще один проект – «Монумент против расизма». Идея заключалась в перечне разрушенных нацистами ев-

рейских кладбищ, названия которых гравировались на внутренней, обращенной к земле, стороне брусчатки из которой выложено обыкновенную дорогу, что ведет к замку Саарбюкен, где когда-то было Гестапо. [5, с. 145]. Этот проект называют «Невидимым монументом», а после его официального признания площадь перед замком также получила новое название – «Площадь невидимого монумента».

Очевидно, что в контексте Холокоста проблема работы памяти состоит в чрезвычайном количестве погибших и пропавших без вести. Это демонстрируют также работы Кристиана Болтански. В частности, проект «Отсутствующий дом» («The missing house») 1990 г., реализован в Восточной части Берлина. Автор сделал росписи, обращенные к истории дома во время Второй мировой и его жителей, которые вынуждены были принудительно оставить дом. В частности, на первом этаже Болтански поместил таблички с именами лиц или семей, которые жили в этом доме во время и после войны. Он апеллирует к проблеме принудительной эмиграции и депортации, из-за чего в те времена разрушались целые сообщества жителей в Берлине. Этот общеизвестный факт приобретает совершенно иное значение, если его привязать к конкретным именам и адресам. Так, благодаря своей работе, Болтански превратил незаметный отрезок жилой застройки, что служил в качестве прохода, в место истории. Используя минимальное количество образов и обозначений, он снова сделал доступными для прочтения знаки истории, которые успели стать невидимыми [1, с. 390-395].

Таким образом, концепция «контрмонумента» концентрируется на двух особенностях новых мемориальных практик: во-первых, в них пересмотрен предмет мемориализации, а во-вторых, деконструирована сама идея памятника как некого «сосуда с прошлым», которая способна реактивировать это прошлое в любой момент. «Контрмонументы» отказываются от прямой иллюстративности, декоративности, искупительного пафоса и романтизации страданий, они не должны вызывать чувство эстетического удовольствия, что было бы «лицемерием» по отношению к памяти. Кроме того, такие проекты часто недолговечны, в отличие от традиционных памятников, так как их целью является прямое воздействие на людей, не утешение, а, скорее, вызов чувства дискомфорта [4, с. 46]. Такие художники как С. Левит, И. Герц, Х. Хохайзель, П. Айзенман, Г. Демниг и др. предлагают многозначные мемориальные объекты, обращенные против самих себя: исчезающие, невидимые, мобильные и иногда даже уродливы. Это попытка переломать стремление гармонизировать пространство, его статичность и нивелировать терапевтическую, успокаивающую функцию памятника. Таким образом, в своих работах современные художники памяти не документируют волевой акт припоминания, преодолевающей смерть, а подводят баланс масштабам потери. [1, с. 377].

Однако развитие новых мемориальных практик в городском пространстве не ограничивается проблематикой Холокоста и Второй мировой войны, и охватывает различные аспекты культурной памяти. Например, отметим модель «художественной интервенции», ярким представителем которой является Кшиштоф Водичко. По его мнению, монумент должен «работать сегодня» и быть не «пустым знаком истории», а местом дискутирования современных проблем. Его метод заключался в том, чтобы взять некоторый объект общественной значимости и спроецировать на него изображения, которое смещает и разрушает его привычную смысловую нагрузку, будь то мемориал погибшим, памятник культуры или административный центр. Яркие примеры таких проектов – проекция руки Рональда Рейгана на фасад здания AT&T (1984 г.), свастики в сам центр классического фронтона посольства ЮАР в Лондоне (1985 г.) и др. Автор отмечает, что цель таких мемориальных проекций состоит не в том, чтобы «оживить мемориал» или же поддержать бюрократическую «социализацию» определенного места, а продемонстрировать, что мемориал «мертв» [5, с. 141].

Между тем, следует также обратиться к таким художникам как Ансельм Кифнер, Зигдир Зигурсон, Анна и Патрик Правье, которые поставили тематику культурной памяти в центр своей изобразительной деятельности. Однако они интерпретируют ее в совершенно другом ракурсе, апеллируя уже не к травматическим событиям прошлого (как в случае с «контрмонументамы»), а к важным культурным достижениям человечества. К примеру, А. Кифнер ставит целью соединить друг с другом то, что отдаленное во времени и близкое в пространстве, тем самым становясь своеобразным сейсмографом мнемонических волн в культурной памяти, которые из-за потерь, разрыва в воспоминаниях и вытеснения превратилась в культурное бессознательное. Так, в проекте «Междуречье», воплощение которого началось в 1985 г. и продолжается до сих пор в качестве так называемого «work in progress» («динамического произведение»), Кифнер связал остатки удаленного кирпичного завода в Бухене, Оденвальд, с дворцовой библиотекой Ашурбанипала в Ниневии 7 в. до н.э. В целом, эта инсталляция апеллирует к проблеме материализации книги как ведущей метафоры культурной памяти. Похожей в этом смысле является инсталляция З. Зигурдсона – «Перед тишиной» конца 1980-х гг., где книги также выступают не как информационные медиа, а в качестве носителей воспоминаний. В общем, в работах Зигурдсона происходит перенос акцента с симуляции памяти на симуляцию воспоминаний, свидетельством чего является его публичные проекты, в которых автор средствами современного искусства устроил социальные пространства для работы с багажом воспоминаний [1, с. 385].

Вместе с тем, супруги Анна и Патрик Правье ключевым вопросом в своем творчестве ставят проблему того как культуры уходят в прошлое. Они размывают границы между искусством и наукой в том, что

касается исследования и увековечения памяти. В частности, в проекте «Ostia Antica» 1971-1972 гг. им удалось создать археологическую модель, в которой реконструкция и конструирование переходят друг в друга. В своих работах они сопоставили архитектуру, что строит для будущего и пытается вписать себя в пространство, и археологию, которая истолковывает следы прошлого, наделяя землю языком. Для Правье первая является, фактически, тенью второй. Они конструируют пространства и выстраивают новые варианты мировой мифологически-космологической памяти. В целом, все эти инсталляции отражают парадигмальные медиа культурной памяти – книгу и библиотеку, а также планы города, чертежи и реликты. Они ничего не хранят, однако подчеркивают значение индивидуальной и коллективной архивации, тем самым актуализируя память, которая благодаря искусству становится рефлексивной. [1, с. 385-389].

Относительно развития мемориальных практик в Восточной Европе, то в целом отметим, что с начала 1980-х в здесь существенно усилилось «попечительство» о сохранении и обозначения «мест памяти» [1, с. 345]. Этот регион фактически превратился в своеобразный ландшафт памяти (особенно, в отношении актуализации травматических последствий Второй мировой войны. Однако вследствие длительной изоляции от мирового художественного процесса традиционная мемориальная художественная практика до сих пор является наиболее приоритетной для большинства постсоветских стран (в том числе и для Украины). В то же время важным вопросом является актуализация новейших мемориальных арт-практик, которые реагируют на социальные, политические и экономические условия современной ситуации, консолидируют общество и влияют на утверждение культурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман, А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – Київ: Ніка-Центр, 2012.
2. Нора, П.Проблематика мест памяти. Франция-пам'ять., М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999.
3. Kwon, M. ForHamburh: PublicArtandUrbanIdentities. – [Online]. Available: www.art-omma.org/issue 6/text/kwon.htm.
4. Котломанов, А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре // Весник С.-Пб. гос. ун-та. – Сер. 15. – 2011. – Вып. 3. – С. 44–49.
5. Тейлор, Б. Arttoday. Актуальное искусство 1970–2005. – Москва: СЛОВО/Slovo, 2006.

Іваноў І.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ АРХІТЭКТУРЫ ДРАЎЛЯНЫХ СІНАГОГ РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ XVII–XVIII СТСТ.

У пачатку XX ст. агульная колькасць сінагог і малітоўных дамоў складала ў Беларусі каля 2 тысяч. Галоўная сінагога ў горадзе, ці вялікім мястэчку, будавалася звычайна мураванай. Але ж большасць сінагог былі драўлянымі. Меркаваць пра архітэктуру драўляных сінагог можна па фотаздымках к. XIX-першых дзесяцігоддзяў XX стст. на якіх захаваліся выявы сінагог, што былі пабудаваны ў час, калі тэрыторыя Беларусі ўваходзіла ў склад Рэчы Паспалітай [4].

Дрэва, дзякуючы сваёй спецыфіцы, дазваляла рэалізоўваць многія творчыя задумкі, якія немагчыма было ажыццявіць у іншым матэрыяле. Вытрыманыя ў стылі эпохі драўляныя сінагогі з'яўляліся ўнікальнай архітэктурнай з'явай, сталі здабыткам не толькі еўрапейскай, але і сусветнай архітэктуры.

Сінагогі, як і хрысціянскія культавыя збудаванні, будаваліся з дрэва ў XVI–XVIII стст. І нават у XIX ст. яўрэі гарадоў і мястэчак ужо заходніх губерняў Расійскай імперыі выступалі за выкарыстанне на патрэбы будаўніцтва сінагог менавіта дрэва, як больш танны і даступны ў параўнанні з цэглай матэрыял.

Драўляныя сінагогі будаваліся па ўсей тэрыторыі Рэчы Паспалітай, а пасля далучэння да Расійскай імперыі – у раёнах мяжы яўрэйскай аседласці. У другой палове XIX ст. колькасць каменных сінагог павялічвалася, у многіх гарадах былой кароны драўляныя збудаванні замяняліся на выбудаваныя з цэглы. Выключэнне складалі ўсходнія і паўднёвыя землі былой Рэчы Паспалітай (Беларусь, Украіна), дзе драўляныя сінагогі па-ранейшаму былі распаўсюджаны [2].

Драўляныя сінагогі вылучаліся сярод іншых пабудоў формай дахаў, іх масіўнасцю, вынікаючай з вялікага аб'ёму галоўнай залы, складанасцю дахавай сістэмы, далёка вылучанымі карнізамі і дэкаратыўным аздабленнем. Шмат'ярусныя, ламаныя дахі драўляных сінагог, якія не мелі аналагаў у каменнай архітэктуры, нагадвалі сваім знешнім выглядам старазапаветную Скінію.

У гістарыяграфіі вывучэння драўлянай сінагогальнай архітэктуры спробы класіфікацыі драўляных сінагог развіваліся па двух асноўных накірунках: форма і канструкцыя страхі; планіровачная схема галоўнай залы і яго ўзаемасувязь з прыбудовамі.

Аднымі з даследчыкаў, якія прытрымліваліся першага накірунка былі амерыканская даследчыца Рахель Берштэйн-Вішніцэр (Архитектура европейской синагоги 1964), рускі гісторык мастацтва Георгій Лукомскі (Jewish Art in European Synagogues 1947). Яны падзялялі сінагогі па тыпу стрэх на простыя пірамідальныя, стрэхі «закапанскага» стылю, чатырохсхільныя ламаныя і інш [6].

Ад планіровачнай схемы галоўнай залы адштурхоўваюцца польскія даследчыкі Пяхоткі. У сваей манаграфіі «Bramy nieba: bożnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej» яны адзначаюць, што раннія драўляныя сінагогі хутчэй за ўсе мелі адну залу, якая аддзяляла ад галоўнага ўваходу невялікім пакойчыкам, накшталт сенцаў, што служыла задавальненнем прадпісання Талмуда, які сцвярджаў, што ўваход у сінагогу павінен ажыццяўляцца праз двое дзвярэй. Жаночыя галерэі і іншыя элементы, неабходныя яўрэйскай абшчыне, з’явіліся пазней, на мяжы XVII – XVIII стст. Сенцы размяшчаліся ў заходняй частцы будынка, жаночыя галерэі або «бабінцы» размяшчаліся ўздоўж адной або абедзвюх сцен галоўнай залы. Прынцыпы, якімі кіраваліся пры будаўніцтве галоўнай залы ў драўлянай сінагогальнай архітэктуры адпавядалі каменнай: галоўная вось будынка праходзіла ў кірунку «ўсход-захад», усходняя сцяна не абцяжарвалася ніякімі прыбудовамі звонку, а ўваход у сінагогу знаходзіўся з заходняга боку [1].

Рэлігійныя правілы прадугледжваюць асобныя ўваходы ў сінагогу для мужчын і жанчын. У сінагогах, дзе бабінец размяшчаўся над сенямі, апошнія падзяляліся на дзве часткі – мужчынскую і жаночую. Аднак гэта скарачала прастору як у сенях, так і ў жаночай «палове». Рашэннем было будаўніцтва двух'яруснай галерэі, якая падтрымлівалася калонамі і пакрывалася дахам, як і ўвесь будынак уздоўж усёй заходняй сцяны. Галерэя абараняла ўваходы як у жаночую, так і ў мужчынскую часткі, а таксама рабіла акцэнт на заходнім фасадзе.

У некаторых сінагогах у бабінцы, якія размяшчаліся ўздоўж галоўнай залы, можна было патрапіць праз маленькія дзверы ў бакавых сценах сінагогі. Калі ж пад яго будавалі верхнюю галерэю ў зале, патрапіць на яе можна было па прыстаўной лесвіцы з вонкавага боку будынка. У бабінцах, якія размяшчаліся ўздоўж сцен залы ўнутры будынка, рабіліся дзверы, што, у прынцыпе, ішло ў разрэз з законамі Талмуда, які забараняў злучаць дзвярыма бабінец з галоўнай залай. Аднак гэта рабілася, каб у выпадку пажару жанчыны не апынуліся зачыненымі ў жаночых галерэях і маглі разам з мужчынамі эвакуявацца праз галоўныя вароты [1].

Галоўныя залы мелі квадратную форму, часцей за ўсё абмяжоўваліся памерамі 10-12 м (без уліку сенцаў і знешніх прыбудоў). У невялікіх сінагогах прастора галоўнай залы магла складаць 8-9 м, у асабліва буйных – 15 м. У прастораным рашэнні драўляных сінагог галоўную ролю прымала зала, а сенцам, бабінцу і іншым прыбудовам аддавалася другарадная роля. Знешнія дзверы ў сенцы звычайна размяшчаліся па галоўнай восі насупраць дзвярэй вядучых у залу. Выключэнне складалі сінагогі ў раёнах Беластока і Гродна, дзе ў сенцы вялі па дзве дзверы, якія размяшчаліся сіметрычна галоўнай восі будынка.

Ваенныя разбурэнні, шматлікія пажары прывялі да таго, што найбольш раннія з вядомых драўляных сінагог былі пабудаваны ў XVII ст. Гэта сінагогі ў Заблудаве (Падляшша), Ходараве і Гваздцы (мал.1) (Галіцыя). Можна толькі здагадвацца як выглядалі гэтыя сінагогі першапачаткова, таму як на працягу XVIII – XIX стагоддзяў яны перабудоўваліся, але, хутчэй за ўсё, прастаравае рашэнне галоўнай залы кардынальна не змянялася.Залы ўяўлялі сабой зрубныя канструкцыі: квадратныя або блізкія да квадратнай формы. Адметнай рысай у будаўніцтве драўляных сінагог было аб'яднанне залы і дахавай сістэмы ў адзіны канструкцыйны ўклад. Частка гарышча была працягам інтэр'еру галоўнай залы, што выключала неабходнасць павелічэння вышыні зрубнай сцяны сінагогі [1].

Па структуры размяшчэння памяшканняў сінагог іх можна падзяліць на два тыпа: «падоўжныя» і «цэнтральныя». Большасць сінагог у цэнтральнай і паўднёвай Польшчы адпавядалі падоўжнаму плану, у якім асноўная зала, сенцы і бабінец над імі будаваліся адным будынкам, пакрываліся адным дахам.

Яўрэйская бажніца ў Яблонаве (каля 1670 г.) уяўляла сабой добры прыклад «прадаўгаватай» сінагогі. Першапачаткова галоўная зала, сені і бабінец над імі былі пабудаваны пад адным дахам. Пазней быў дабудаваны яшчэ адзін бабінец уздоўж адной з сцен. Памер бабінца, які размяшчаўся над сенцамі вызначаўся шырыней галоўнай залы і глыбінёй сенцаў. Падоўжнае размяшчэнне таксама было ў сінагог у Бераздоўцах (мал. 2), Фельштыне, Жыдачыве, Печаніжыне.

Стрэхі сінагог на гэтых тэрыторыях былі часцей за ўсё двух'яруснымі, радзей – аднаяруснымі. Звычайна, верхні ярус быў паўшчыпцовым альбо двухсхільным. Сустракаліся таксама ламаныя (шматузроўневыя) дахі, у якіх абодва яруса былі чатырохсхільнымі. Стрэхі абапіраліся на вялікія ўвагнутыя карнізы. Знешняе афармленне сінагог на паўднёва-ўсходніх тэрыторыях было, у цэлым, строгім, дэкор зводзіўся да сціплага прафілявання карнізаў, аблямоўвання іх ў выглядзе разьбяных арак.

Калі сінагогі паўднёва-ўсходняга рэгіёну Рэчы Паспалітай у большасці сваёй можна аднесці да «падоўжнаму» тыпу, то мноства сінагог паўночна-ўсходняга рэгіёну адносіліся да «цэнтральнага». Найбольш яркімі прыкладамі былі сінагогі ў Заблудаве (мал. 3) і Воўпе (мал. 5). У абедзвюх дамінавала галоўная зала пад высокім дахам, размешчаным на вялікім, ўвагнутым карнізе. «Цэнтральны» тып ў Заблудаве стаў вы-

нікам пастаянных, следуючых адзін за адным з другой паловы XVII па XIX стст. перабудоў. У Воўпе ён паўстаў першапачаткова як аднародная, свядома задуманая арганічная цэласнасць. Гэты тып планіроўкі пераважаў у сінагогах на паўночна-ўсходніх тэрыторыях Рэчы Паспалітай: у Мазовіі і Падляшшы (Высокі Мазавецкі, Насельск, Снядава), Беларусі (Орша, Кажангарадок, Нароўля, Іўе). Для гэтага тыпу было характэрна дамінаванне галоўнай залы, пакрытай шматузроўневай ламанай страхой, над іншымі прыбудовымі, якія размяшчаліся па паўдневаму і паўночнаму боку сінагогі [1].

Існавала мноства варыянтаў канструктыўнага ўкладу сінагог «цэнтральнага тыпу», як простых, так і складаных. Для ўсіх іх характэрнымі былі высокія галоўныя залы, над якімі размяшчаліся на вялікіх ўвагнутых карнізах двухузроўневыя дахі з аднолькавым або розным нахілам.

Сенцы і бабінец на другім паверсе прыкрывалі шэрагі невялікіх двухсхільных або трохсхільных дахаў з канькамі перпендыкулярнымі сценам галоўнай залы (у Заблудаве, Высокім Мазавецкім, Гродна), альбо – як гэта было ў Воўпе – аднасхільныя дахі. Заходнія куты ў найбольш архітэктурна развітых прыкладах былі аддзелены ў двухпавярховыя алькежы разнастайных формаў. У Заблудаве, Воўпе, Насельску, Нароўлі другі паверх алькежаў апярэзвалі галерэі. У Пясках першапачаткова першыя паверхі алькежаў таксама ўяўлялі сабой адкрытыя галерэі, з якіх ішлі ўваходы ў бабінцы.

У Алькеніках і Азёрах алькежы былі аднапавярховымі, вышыня іх сцен супадала з вышынёй прылеглых да іх сенцаў і бабінцаў. Адрозніваліся алькежы і стрэхамі. За выключэннем паўшчыпцовых ў Заблудаве, стрэхі алькежаў былі чатырохсхільнымі розных формаў: пачынаючы ад пірамідальных аднаўзроўневых (Алькенікі, Насельск, Пяскі), ламаных двухузроўневых (Высокі Мазавецкі) або мансардных (Азёры), і заканчваючы аднаўзроўневамі шатровымі з плаўнымі контурамі (Гродна) і двухузроўневымі з рознымі прапорцыямі і сілуэтамі (Нароўля, Сапоцкін, Воўпа).

У некаторых сінагогах аднасхільныя стрэхі нізкіх памяшканняў апяразвалі галоўны зала з трох бакоў і мелі такі ж вугал нахілу, як і ў цэнтральнай страсе (Іўе).

У сінагогах, якія ўмоўна адносяцца да так званай беластоцка-гродзенскай групы, пры захаванні агульнай структуры будынкаў, мела месца значная іх разнастайнасць. Несумненна, найбольш яркім прыкладам была сінагога ў Воўпе, якая падтрымлівала вялікае эмацыянальнае ўздзеянне і была надзвычай гарманічнай з пункту гледжання як мастацкага, так і канструктарскага. Дасягнуты ўзровень архітэктурных рашэнняў дазваляе аднесці стваральніка да асяродку архітэктараў, якія працавалі для магнатаў і шляхты. У карысць гэтай здагадкі кажа і той факт, што ў структуры будынка праглядаюцца рысы, характэрныя для барочных палацаў і сядзібаў; у той жа час яны таксама сустракаліся ў архітэктуры каменных сінагог (Крынкі 1756, Влодава 1764, Шклоў к. XVIII ст.)

Характэрны для беластоцка-гродзенскай групы «цэнтральны» тып не быў адзіна прадстаўленым на паўночна-ўсходніх тэрыторыях. Адначасова з ім таксама будавалі сінагогі з падоўжнай структурай. Аб'яднаннем жа гэтых двух тыпаў была сінагога ў Азёрах, падоўжная структура якой з заходняга боку была дапоўнена аднапавярховымі алькежамі.

Таксама будаваліся і маленькія сціплыя сінагогі з аднаўзроўневымі стрэхамі. У Беларусі прыклады такіх сінагог можна было ўбачыць у Лунна, Адэльску і г.д. (мал. 7).

Аналізуючы змены тыпаў драўляных сінагог, якія працягваліся паміж сяр. XVII і пач. XIX стст., можна сцвярджаць, што самыя раннія сінагогі, асабліва тыя з іх, што былі ўзведзены да пачатку XVIII ст., перш за ўсё, на паўднёвых тэрыторыях Рэчы Паспалітай, складаліся пераважна з галоўнай залы. На мяжы XVII – XVIII стст. пачаў з'яўляцца, а ў XVIII ст. распаўсюдзіўся і захаваўся аж да XX ст. практычна на ўсіх згаданых тэрыторыях «падоўжны» тып. «Цэнтральны» тып пачаў распаўсюджвацца з сяр. XVIII ст. амаль па ўсёй тэрыторыі ВКЛ. Найбольшая колькасць сінагог, у якіх галоўная зала і нізкія памяшканні абапал яе былі ўзведзены адначасова, ствараючы пры гэтым сіметрычную «цэнтральную» структуру, размяшчалася ў рэгіёне Гродна і Беластока. Для іх быў характэрны мансардны тым страхі. Сінагогі XVII і XVIII ст. адносіліся да стылю барока, чаму сведчаць як структура памяшканняў, так і скарыстаныя архітэктурныя дэталі. Толькі ў канцы XVIII–XIX стст. адбыўся пераход да класічных, а пазней – да эклектычных формаў. Гэта тычылася як апісаных вышэй формаў пахілаў, галерэй, скляпенняў, так і дзвярэй, вокнаў, а таксама інтэр'еру.

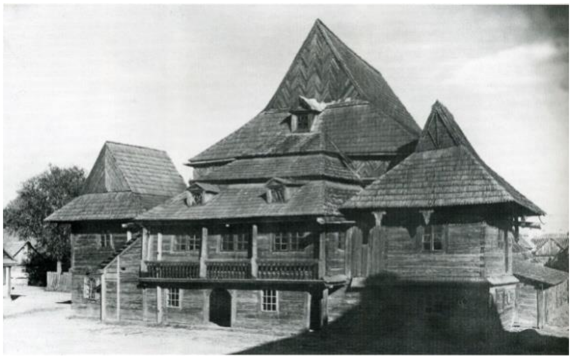
ЛІТАРАТУРА

1. Piechotka, M., Piechotka K. "Bramy nieba: bożnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej". – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
2. Annihilated HERITAGE – ZABLUDOW PROJECT. International Workshops for Preservation of Historic Wood Building Tradition (24.09 – 4.10. 2003, Bialystok, Poland).
3. AISTĖ NIUNKAITĖ RAČIŪNIENĖ "LIETUVOS ŽYDŲ TRADICINIO MENO IR SIMBOLIŲ PASAULIS. – 2011.
4. Лакотка, А. Драўлянае сакральна-манументальнае дойлідства Беларусі. – Мінск: Беларусь, 2003.
5. Лакотка, А. Архитектура европейских синагог. – Мінск: Ураджай, 2002.
6. Трусаў, А. Беларускія сінагогі // Беларуская мінуўшчына. – No. 3. – 1996.
7. Соркіна, І. Мястэчкі Беларусі. – Вільня, 2010
8. Соболевская, О. Повседневная жизнь евреев Беларуси в конце XVIII - первой половине XIX века. – Гродно, 2012

Дадатак:

Мал.1 Гваздзец

Мал. 2 Бераздоўцы



Мал. 3 Заблудаў

Мал. 4 Іўе

Мал. 5 Воўпа

Мал. 6 Нароўля

Мал. 7 Адэльск

Калугина О.В.
(Российская Федерация, Москва)

СКУЛЬПТОР И МОДЕЛЬ. ПАМЯТНИКИ ТВОРЧЕСКИМ ЛИЧНОСТЯМ В ИСТОРИИ РУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ

История мировой пластики богата примерами возведения монументов в честь выдающихся людей. Разумеется, мы не затрагиваем столь специфический жанр, как надгробие, бытующий по своим законам и создаваемый в память о человеке как таковом, а не в качестве монумента в его честь. Уже в античности философы, являвшиеся и писателями, хотя и далеко не так часто, как политические деятели и победители олимпийских игр, но все-таки удостаивались запечатления в бронзе и мраморе. В эпоху Средневековья человеческая личность привлекала к себе внимание только в контексте святости, и в то же время многие из увековеченных в скульптуре канонизированных персон были художниками, писателями и даже поэтами. Однако подлинный интерес к творческой личности и осознание ценности ее вклада в культуру является, безусловно, достижением романтизма. Так, одним из первых в Европе подобных монументов стал возведенный в 1835 памятник М. Сервантесу в Мадриде, работы скульптора А. Сола. В дальнейшем в 30-е годы XIX в. возникла мысль о сооружении памятника У. Шекспиру, «но лишь в 1888 монументальная группа скульптора Р.С. Гоуэра, запечатлевшая Шекспира и его персонажей, была открыта в Страдфорде-он-Эйвон» [5]. Большинство памятников творческим личностям в Европе возводились, начиная с последней четверти XIX века.

На этом фоне Российская империя выглядела одной из наиболее просвещенных стран, поскольку уже в 1834 году в Курске по инициативе губернатора П.Н. Демидова было поставлено статуарное мраморное надгробие И.Ф. Богдановичу (аллегорического содержания, изображавшее Психею), превращенное в 1894 году в полноценный монумент на Красной площади Курска [6, с. 343]. Аналогичным по стилистике и последним, опиравшимся не на портретные данные, а на аллегорию, стал памятник Н.М. Карамзину в Симбирске, выполненный в 1845 году по модели уже умершего к тому времени С.И. Гальберга его учениками А.А. Ивановым и П.А. Ставассером в виде фигуры музы истории Клио. Первый подлинный памятник писателю, а именно Г.Р. Державину, также по модели С.И. Гальберга, был установлен в Казани в 1847 году. Дань академической традиции ограничилась одеянием сидящей фигуры в форме тоги.

Первым монументом в честь писателя, в современном понимании этого слова, а именно: в форме портретной статуи, стал памятник И.А. Крылову работы П.К. Клодта, установленный в Летнем саду Петербурга в 1855 году. Во второй половине столетия будут активно воздвигаться монументы в честь многих отечественных литераторов. Это памятники В.А. Жуковскому в Царском селе и в Петербурге (1860-е, неизвестный автор; 1887, В.П. Крейтан соответственно), А.В. Кольцову в Воронеже (1868.А. Трискорни), М.Ю. Лермонтову в Пятигорске (1889, А.М. Опекушин), в Пензе (1892, И.Я. Гинцбург), в Александровском саду (1896, В.П. Крейтан) и у Кавалерийского училища в Петербурге, а также на месте дуэли (1916 и 1915 соответственно, оба – Б.М. Микешин) [6, с. 351-352]. Большинство таких памятников имели форму бюстов в том или ином архитектурном оформлении.

Несомненно, самое большое количество монументов было установлено в честь Александра Сергеевича Пушкина. Первыми среди них и подлинными шедеврами стали статуарные работы А.М. Опекушина – воздвигнутый в Москве в 1880 году и в Петербурге на Пушкинской улице в 1884 [4, с. 432] . Помимо этого в память тех или иных событий в жизни поэта устанавливались многочисленные бюсты, начиная с 1892 и по 1916 год включительно, от Тифлиса и Екатеринославля до Вильно и от Киева до Владимира. Также огромной популярностью пользовался Н.В. Гоголь, хотя статуарными работами стали только памятник Н.А. Андреева в Москве (1909) и И.Я. Гинцбурга в Сорочицах (1910) [6, с. 345-347].

Как хорошо видно из приведенного материала, памятники литераторам в дореволюционной России начали систематически устанавливаться раньше, чем в Европе, что, несомненно, объясняется тем огромным авторитетом, которым пользовался писатель в нашей стране и соответственно тем опережающим развитием отечественной литературы в контексте иных видов искусств, что привело к выраженному литературоцентризму всей русской художественной культуры середины – второй половины XIX века.

Из всех перечисленных самым знаменитым и подлинно выдающимся монументом России второй половины XIX века явился памятник Александру Сергеевичу Пушкину 1880 года в Москве. Выбор проекта, как и сбор средств на его реализацию, занял не одно десятилетие. Найти достойное творческое решение было, пожалуй, наиболее сложно, о чём говорит тот факт, что неудачу потерпели здесь и опытный монументалист Н.С. Пименов, и предпочитавший станковые исторические композиции М.М. Антокольский. Постепенно были отклонены все сложные аллегорические, равно как и подчёркнуто бытовые варианты. Несомненно, образ поэта, представленный в проекте А.М. Опекушина, обратил на себя внимание жюри

именно ввиду найденного гармоничного сочетания строгого и лаконичного формального решения с тонко переданным потаённым напряжением и возвышенным лиризмом. Все усилия автора были направлены на передачу средствами пластической выразительности богатого и трепетного внутреннего мира Пушкина, одновременно привнося в настроение памятника скорбную романтическую ноту одиночества гения и невосполнимости его ухода. В самой фигуре поэта реализован сложный ряд композиционных взаимодействий, которые превращают общение зрителя со скульптурой в живой эмоциональный диалог. С особой тщательностью отнёсся А.М. Опекушин к скульптурному воплощению лица поэта. Его вдумчивая работа с иконографическим материалом, огромное количество отвергнутых эскизов и вариантов говорят об исключительной ответственности мастера и высочайшей требовательности к себе.

Традиция увековечивания выдающихся писателей и других творческих деятелей была продолжена и даже значительно расширена после 1917 года. Достаточно упомянуть декрет от 12 апреля 1918 года «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции» [3], который принято именовать «Планом монументальной пропаганды». В прилагаемом к документу списке кандидатов на увековечивание значилось множество имен выдающихся творческих личностей всего мира, которым к тому времени еще никто не удосужился поставить монументы. Из отечественных писателей, ранее обойденных вниманием скульпторов, в список были включены Достоевский, Радищев, Белинский, Огарев, Чернышевский, Михайловский, Добролюбов, Писарев, Глеб Успенский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Тютчев, Новиков, Герцен, Рылеев, а из иностранных – Фурье, Сен-Симон, Роберт Оуэн (список составлен без инициалов).

Наибольший интерес у автора вызывает наличие в списке имен художников, а именно: Рублева, Кипренского, Александра Иванова, Врубеля, Шубина, Козловского, Казакова. В дореволюционной России не было поставлено ни одного памятника художнику, скульптору или архитектору. Следует заметить, что, в связи с начавшейся интервенцией и гражданской войной данный план также не был реализован. Сегодня мы также еще очень далеки от выполнения этой программы, в то время как данный план монументальной пропаганды был рассчитан менее чем на год. В дальнейшем в СССР первым, посвященным художнику, стал памятник И.Е. Репину в Москве (1958, М.Г. Манизер). С конца 1990-х годов в России и Беларуси наблюдается достаточно мощное движение по установке памятников творческим личностям, однако достаточно часто это происходит в рамках жанра городской скульптуры и данный феномен нашей культурной жизни еще ждет своего всестороннего исследования.

Гораздо сложней обстоит дело с увековечиванием памяти скульпторов. Полноценных монументов в их честь практически нигде не воздвигнуто. В Москве в 1981 году был установлен памятник-бюст Е.В. Вучетичу, (З.И. Азгур).

1989, Москва в форме поколенного портрета был открыт в 1989 году, а памятник-бюст Н.В. Томскому только в 2000 году (Е.В. Цигаль). Памятник-полуфигура работы Ю.Ф. Иванова А.С. Голубкиной был установлен в 1999 году в Зарайске во дворе ее родного дома. В 2007 году во внутреннем дворике Академии художеств в Петербурге на свои деньги скульптор Владимир Горевой поставил памятник П.К. Клодту. Несколько выделяется из этой группы масштабом и полнофигурным исполнением памятник С.Д. Эрьзе в Саранске (1996, Н.М. Филатов). В целом же все эти композиции служат, конечно, увековечиванию памяти мастеров, но вряд ли могут претендовать на звание подлинного монумента.

Возникает вопрос – почему скульпторы, сами прекрасно осознающие значимость пропаганды имен и творческого наследия своих коллег, столь осторожны в своих творческих решениях? Важной для целей нашего исследования стороной этого процесса было то, что перед ваятелем предстает не просто художник, но, несомненно, личность, хорошо знающая, что такое вдохновение, художественный поиск и именно в хорошо им известной сфере творчества. Таким образом, мы можем рассматривать создание монумента скульптору как изучение сложных взаимодействий натуры-портретируемого с автором-портретистом в контексте взгляда скульптора на творческую личность отчасти как на самого себя и попытки отобразить результат такого художнического исследования в работе.

Можно представить себе, насколько сложно ваятелю, глубоко чувствующему всю специфику мировосприятия своего собрата, погрузиться в этот мир и извлечь из него то подлинное и в равной степени вневременное, что и должно стать основой настоящего монумента. Наверное, поэтому избирается путь простого портретирования, достаточно качественно выполненного и в меру обобщенного. Ведь существует и еще одна опасность: скульптура сама по себе не является легко воспринимаемым и, как следствие, популярным искусством. Ее взаимоотношения со зрителем, при условии отсутствия внятного сюжета и сложностей вербализации образа, складываются очень непросто. Опасения мастера, что его работа может быть не понята и не найдет отклика у зрителя-реципиента в этом смысле небезосновательны, так что более простой путь порою видится как оптимальный.

В этом смысле интересно рассмотреть более подробно судьбу одного из таких современных монументов, позволяющую многое понять и раскрыть в проблеме увековечивания памяти ваятеля. В 2002 году Дмитрием Никитовичем Тугариновым был выполнен памятник С.Д. Нефёдову-Эрьзе для Москвы. До настоящего времени местом его пребывания остается Музеум, а отнюдь не какое-либо городское пространство, связанное с судьбой великого ваятеля, как предполагалось при его создании. Основатели некоего «Общественного фонда им. Скульптора С.Д. Эрьзя (Нефедова)», ныне уже не существующего, обратились тогда с письмом на имя мэра столицы Ю.М. Лужкова с письмом. Содержание последнего сводилось к тому, что данный памятник «не соответствует антропологии здорового человека» и «граничит с надругательством над именем великого мастера» [2, с. 114]. Итак, люди, явно далекие от искусствознания и понимания задач скульптурного творчества, с легкостью вынесли приговор произведению признанного и заслуженного мастера.

Необходимо обратиться в данном случае к анализу самой скульптуры. Перед нами стареющий ваятель в рабочей обстановке и в рабочем настроении. На слегка наклоненном постаменте перед ним грандиозный фрагмент, ассоциирующийся с излюбленными материалами мастера – фрагментами деревьев альгаробо, урундай или кебрачо, вдохновившими его на большинство произведений. То ли мастер прозревает в этом массиве образ мифического старца и силой его творческой мысли он вырисовывается перед нами, то ли работа уже в разгаре и мы способны отметить ее результат – не известно. Именно эта неопределенность сообщает очертаниям глыбы и настроению памятника особый напряженный подтекст. У основания постамента в позе пристального созерцания стоит стареющий мастер. Экспрессионизм Тугаринова беспощадно усиливает и акцентирует признаки возраста и отпечатки сверхнапряжения – руки, испитые тяжкой физической работой, столь неизбежной при создании скульптуры, тем более в материале, название которого переводится «ломай топор», сами как древние наслоения дикой коры; тонкая напряженная шея, отсылающая к портретам Амарны, по-стариковски опустившиеся плечи. Внутренние силы скульптора все сконцентрированы на портретном лице. Черты его полны напряжения и драматизма, что и диктует их смелую трансформацию автором. Невольно вспоминаются слова Волошина о великой Голубкиной: «…хороший портрет никогда не бывает похож» [1, с. 9].

Кожные складки шеи напрягаются, как волны коры на выбранном для работы дереве. Тонкие старческие волосы повторяют ломкие струящиеся по постаменту фрагменты материала, а глаза глубоко скрыты под гипертрофированными бровями, потому что там, в душе, и в них, как зеркале души, потаенно рождается то, чему суждено стать бессмертным шедевром и что, преодолевая немощность и старость, во что бы то ни стало, воплотит мастер. При этом драматическом подтексте работа полна достоверных деталей, обостряющий зрительское эмоциональное восприятие и убеждающих в искренности образа. Эрьзя изображен в валенках и тяжелой теплой кофте, что так понятно человеку, знакомому с трудом ваятеля – ведь в мастерской всегда холодно и сыро, иначе с глиной работать будет невозможно. Как оберег льнет к ногам хозяина полуволк-полусобака, воплощенный намек на недопонимание и осуждение, с которыми практически всегда сталкивается каждый настоящий творец, а также на одиночество подлинного таланта, который, по словам Пушкина, «растет в тиши уединенья». И угрозой нависающий над скульптором постамент суть отголосок как подлинной драмы, когда Тугаринов пострадал от обрушившегося на него изваяния, так и внутренней, когда образ не дает покоя и преследует творца, пока не обретет свободы в законченном произведении.

Работа нелегка для восприятия, как и многие произведения самого Эрьзи, но это ли не залог подлинного творческого успеха, проникающего сквозь малозначимые слои видимого и постигающие скрытое от поверхностного взгляда. Однако сколь же труден путь мастера, со всей искренностью предающегося творческому поиску и практически готовому к неприятию и непониманию. Бронзовые комиксы, заполоняющие наши городские пространства, в этом смысле вполне застрахованы от таких неприятностей, но также мало дают зрителю, как мало усилий требуют для своего создания. Как видим, проблема воплощения образа творческой личности в скульптуре остается актуальной на сегодняшний день и требует к тому же серьезной просветительской работы со зрителем. Ведь памятник должен не только встать в определенный ландшафт и удовлетворить сегодняшний вкус – он увековечивает, значит должен отойти в века, не утрачивая сходства с эпохой, его породившей, и сохраняя актуальность для эпох грядущих. Как видим, немногим скульпторам удалось разрешить эту драматическую антиномию, но удачные примеры вселяют в нас надежду на будущие подлинные творческие достижения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошин, М., А.С. Голубкина // Аполлон. – 1911. – № 6. – С. 9
2. Дмитрий Тугаринов. Альбом. – М.: Сканрус., 2005. – С. 114.
3. Известия ВЦИК, 14 апреля 1918.
4. Кривдина, О., Тычинин Б.Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007. – СПб.: Logos, 2007. – С. 532.

5. Рубинштейн. А.М. // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). М.: Советская энциклопедия, 1968. Цит. по: Электронный Фундаментальная электронная библиотека. http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/Ke5/ke5-5621.htm. Посещение: 14.11.2015; 17.00.
6. Сокол, К. Монументальные памятники Российской империи. Каталог. – М.: Вагриус Плюс, 2006. – С. 343.

Ковалева О.В.
(Украина, г. Киев)

АРХИТЕКТУРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ ПРАВОСЛАВНЫХ МОНАСТЫРЕЙ РОВЕНСКОЙ ЕПАРХИИ (НА ПРИМЕРЕ СВЯТО-НИКОЛЬСКОГО ГОРОДОКСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ)

Архитектура каждого города имеет свою специфику, неповторимость и красоту. Городские ансамбли индивидуализируют локальную местность, в результате чего она становится, с одной стороны, особенно интересной для профессионального анализа учеными, а с другой – привлекательной для туристов и проживающих в ней людей. Эта тема все чаще становится предметом научных исследований и не теряет своей актуальности.

Особенно дополняют, а, возможно, и возвышают городскую архитектуру православные храмы, монументальные ансамбли монастырей и Лавр. Именно они есть теми духовными центрами каждой местности, к которым всегда был и будет направлен большой интерес.

Ведь не секрет, что в предыдущие периоды по разным причинам на территориях России, Украины и других православных государств тысячи храмов и монастырей оказались брошенными на произвол судьбы, перестраивались под католические и протестантские культовые сооружения или использовались под насущные хозяйственные нужды. Очевидно, что такое отношение к церковным сооружениям не способствовало их сохранности. Сегодня эти объекты в огромном количестве передаются Православной Церкви, реставрируются, восстанавливаются и возвращаются верующим прихожанам.

Современники не имеют права замалчивать периоды гонения в жизни и деятельности Православной Церкви прошлого столетия, деформировать и подменять факты духовного мироощущения верующих людей. Нашим долгом есть возвращение к признанию высоких целей жизни человека, абсолютно бесспорных авторитетов, возвышенных идеалов, нравственных ценностей, которые веками для нас ревностно хранит православная вера с ее прекрасными архитектурными ансамблями.

Еще одной важной причиной необходимости сбережения православными монастырями христианских ценностей, духовной культуры и церковного искусства есть факт проникновения в современное общество многочисленных протестантских сект, экзотических кришнаитов, буддистов. Не секрет, что и в Украине они искусственно содержатся финансовой помощью из-за рубежа, активно разрастаются численно и укрепляются материально. Постоянное финансирование позволяет им выкупать в разных частях городов земельные участки и активно заниматься строительством своих культовых сооружений, которые часто выделяются особенной монументальностью и размахом. Понимая последствия такого явления, надо не допустить, что бы произошел или, хотя бы, начался процесс расшатывания православного фундамента жизни, ассимиляции и искоренения традиционных духовных ценностей украинского общества.

Что касается истории украинского города Ровно и Ровенской епархии УПЦ (Московского патриархата), то она очень интересна и наполнена многими событиями, фактами и комментариями. Кратко проинформируем, что Ровенская область расположена в северо-западной части Украины. Площадь территории составляет 20,1 тыс. кв. км. Регион граничит с Волынской, Житомирской, Львовской, Тернопольской и Хмельницкой областями. На севере области проходит государственная граница с Беларусью – Брестской и Гомельской областями.

Еще во время распада СССР Священный Синод РПЦ 10 апреля 1990 года принял решение учредить Ровенскую епархию, выдели в ее из состава Волынской. В первые годы существования епархии было возвращено множество храмов, возобновлена монашеская жизнь в ряде монастырей, сохраняющих каноническое православие, открыто духовное училище по подготовке регентов-псаломщиков.

30 марта 1999 года для удобства и большей духовной пользы верующему населению, из Ровенской была выделена Сарненская епархия, оставив в ведомстве первой южные районы Ровенской области. Сейчас епархия объединяет приходы и монастыри на территории Гощанского, Дубенского, Здолбуновского, Корецкого, Млиновского, Острожского, Радивиловского и Ровенского районов области.

Ячейками канонического православия на Ровенщине, которые постоянно заботятся о сохранении и популяризации христианских ценностей, есть ряд древних монастырей, среди которых: Свято-Троицкий Корецкий ставропигиальный, Иверский женский монастырь с. Голуби), Свято-Троицкий Дерманский, Свято-николаевский Городокский, Рождество-Богородичный Белевский и Свято-Покровский Гощанский жен-

ские монастыри, а так же Свято-Троицкий Межирицкий и Свято-Успенский Гощанский мужские монастыри. Все они имеют архитектурные формы необыкновенной красоты. Номы в своей статье более пристальное внимание остановим на примере Свято-Никольского Городокского женского монастыря [35].

Характеризуя местность, в общем, укажем, что областным центром есть город Ровно. Область включает 16 районов, 4 города областного и 6 районного подчинения, 17 поселков городского типа, вообще – 1031 населенный пункт, в т.ч. 1004 сельских. Наибольшие города – Ровно, Здолбунов, Костополь, Кузнецовск, Сарны. Общая численность населения региона составляет 1190 тыс. чел. Более подробную статистику можно найти на соответствующих сайтах [51; 52].

Ровенская область богата объектами историко-культурного фонда, самыми интересными из которых являются историко-культурные заповедники в Дубно, Остроге, Национальный историко-мемориальный заповедник «Поле Берестецкой битвы». Для Ровненщины характерна уникальная замковая культура, которая носила оборонительное значение. Ярчайшими подтверждениями этого являются Таракановский форт, Дубенский и Острожский замки, Межирицкий монастырь-крепость. Фото этих достопримечательностей можно увидеть на сайтах [48; 53; 55].

Отметим, что многие исследователи уже изучали историю и развитие этих архитектурных комплексов. Среди авторов Г. Бухало, В. Войтович, В. Гордиюк, Ю. Ивашко, О. Молчанов, И. Пащук, Я. Полищук, О. Прищепа, Б. Прищепа, П. Рычков, Г. Сербин, О. Смолинская, Л. Степанцева, Н. Стоколос, С. Шапран, Л. Шахматова и др. Все они рассматривают происхождение отельных культурных объектов и анализируют их особенности, назначение и значение для города.

Для широкой аудитории читателей сделаем небольшой экскурс в прошлое и добавим, что впервые Ровно упоминается еще в 1283 году, как город Галицко-Волынского княжества. Хотя местные археологи считают, что он на 250 лет старше. Во время раскопок в городе были найдены остатки зданий Х века. Это, по мнению ученых, является доказательством того, что Ровно больше тысячи лет. И, яко бы, в «Повести временных лет» написано, что здесь жили древнеславянские племена – волыняне.

Существует ряд версий происхождения названия самого города. По одной из них – город так назван, поскольку расположен на ровной местности. В старых летописях город называют Ровенско или Ровно. Другая версия базируется на том, что название города пошло от оборонительных рвов, заполненных водой. Свои версии по вопросам названия местности озвучили Г. Бухало [1; 2; 3], О. Молчанов [14], Я. Полищук [20], Я. Пура [26], П. Рычков [28] и др.

В 1340 году территория города Ровно стала частью Литовского княжества и находилась в подчинении Луцка. В 1495 году Ровно было предоставлено Магдебургское право, а в 1500 году он получил право ежегодной ярмарки. В 1518 году Ровно стало собственностью Острожских князей. Они владели городом до 1621 года. При князьях Острожских город превратился в значимую местность. Еще в 1548 году здесь строится костел и заново перестраивается весь замок.

В 1569 году Ровно, как и многие другие города, оказалось в составе Польши. В это время на город совершили набег татары, которые его разграбили, сожгли, уничтожили. Но, вскоре, Ровно снова отстроили, и в 1575 году в нем было уже 543 домов. Как пишут исследователи Г. Бухало [2], В. Войтович [4], И. Пащук [16; 17], Б. Прищепа [21], О. Прищепа [23], Я. Полищук [20], в последующие века город Ровно отстраивался и сжигался еще несколько раз. Такая информация найдена и в ряде архивных документов, которые находятся в Ровенском областном государственном архиве [32], размещены в специальной литературе [9; 33], а, так же, изучены и опубликованы Т. Миненко и Р. Миненко [13].

В 1750 году началось активное строительство города Ровно, в нем насчитывалось 683 дома, работала мельница и лесопилка. В 1756 году была построена Свято-Успенская церковь, а в 1775 году началось строительство первого костела. Вскоре Юзеф Любомирский, новый владелец города, продолжил перестройку замка. Он превратил его в прекрасный дворец, а итальянский художник Вилляни украсил фресками стены и софиты дворца. В саду при дворце появились каменные статуи, площадки для игр и развлечений, а также карусели.

Отметим, что Государственный архив Ровенской области является крупнейшей источниковой базой по изучению истории нашего города. И поэтому неудивительно, что в тишине его читальных залов постоянно делаются интересные открытия, исследователи находят еще неизвестные страницы развития города. В 1983 году появились сборники документов «Ровно 700 лет» [30], а в 2003 – «Ровно 720 лет» [26; 27], которые были подготовлены госархивом области. За последние одиннадцать лет исследователями выявлено много новых документов.

Но, к сожалению, очень большая часть документов, хранящихся в государственном архиве Ровенской области, есть только остатками ценных фондов. Объясняется это тем, что в течение многих лет Ровенщина была ареной жестоких боев и сражений, уничтожали город и многочисленные пожары. Здесь прокатился огненный вал фронтов Первой мировой войны, события гражданской войны, вторжения польских

войск еще более усилили печальное положение архивных документов. Во время гитлеровской оккупации в области уничтожено 1 млн. 217 тыс. единиц сбережения и 19 тонн неразобранных материалов [32].

А, вообще, благодаря упорному труду архивистов многих поколений, собрано и сохранено большое количество бесценных документов. В них зафиксированы события 5 столетий, без которых невозможно прикоснуться к истории и культуре города Ровно.

На первый взгляд, Ровно – обычный провинциальный город, который волей судьбы стал столицей одной из областей Украины. Очень часто о Ровно можно услышать, что это неприметное село, где все друг друга знают. И действительно, за всю 731-летнюю историю в Ровно не происходило грандиозных сражений, здесь не переводили Евангелие, оно не было центром княжества, и здесь нет средневекового замка. Однако в истории нашего города были события, которые делают Ровно уникальным, непохожим на любой другой город Земли.

В самые тяжелые для Украины времена Ровно неоднократно становилось столицей. Впервые это произошло в начале прошлого века, когда под давлением большевиков Директория Украинской Народной Республики во главе с Симоном Петлюрой была вынуждена оставить Киев. Тогда столицу перенесли в Ровно, где на железнодорожной станции стоял вагон с чиновниками. О том времени осталась поговорка: «Под вагоном – территория, а в вагоне – Директория».

Посетили наш город и императоры. Первым побывал в Ровно российский император Александр III, когда ехал с инспекцией на строительство Таракановского форта. В городе он заложил строительство кирпичного Свято-Воскресенского собора. В народе еще долгое время храм называли Александровским.

О пребывании в Ровно императора Николая II почти нет сведений. Доподлинно известно, что император гулял по улицам Здолбунова, откуда отправил в Санкт-Петербург телеграмму: «Посетили Здолбунов. Город грязи». Поскольку Николай II в Здолбунов ехал поездом, то можно предположить, что через Ровно он так же, как минимум, проезжал.

Ровно – административный центр области и, как положено главному городу региона, он является главным сосредоточием культурных и исторических памятников, которые являются визитками края. В Ровно, в отличие от других областных центров Волыни, до наших дней осталось не так уж много архитектурных памятников прошлых веков, а те, что сохранились, представлены в основном отдельными административными, торгово-офисными и культурно-общественными зданиями. Фото архитектуры города Ровно в литературе [31; 34] и на сайтах [53; 55].

Центральная часть города роскошно представлена парком культуры и отдыха им. Т. Шевченко. Именно бывших владельцев города – польских магнатов Любомирских должны благодарить местные жители и гости города за появление этого парка в центре Ровно. В усадьбе бывших магнатов на Горке – так называли ту местность с конца XVII века и до 50-х годов прошлого столетия – обустроили и значительно расширили территорию парка, названного ещё в 1940-м именем Тараса Шевченко. Хотя это скорее было официальное документирование территории. Ведь Любомирские разбили парк в конце XVIII века, и сейчас возраст отдельных деревьев достигает в среднем 150-200 лет.

С 1977 в течении семи лет парк находился на реконструкции. В результате, появились новые виды растений, и он стал ещё более привлекательным для посетителей. Кроме этого, нашли свое место и каскады бассейнов с фонтанами, которые окружены ивами и аркой из водных струй. А столь продолжительная длительность ремонта объясняется размерами парка – на данный момент он занимает 32 гектара и имеет 5 секторов: тихого отдыха, активного отдыха, зрелищных сооружений, спортивная зона и детский сектор. То есть, каждый посетитель сможет найти все, что пожелает в этом прекрасном парке.

Есть у парка и свои тайны. Через него проходил скрытый подземный тоннель. Возможно, он брал начало изусадьбы Любомирских на случай возникновения опасности. Об этом свидетельствуют результаты предварительных исследований данного объекта. Во время проведения контрольного бурения специалисты-геофизики на месте предполагаемого подземного хода обнаружили достаточно большую прослойку чистого речного песка за растительным слоем. Что не характерно для данной местности. А за ним находится природный грунт. Очевидно, что подземный ход был ранее засыпан. Случилось это уже в советский период. Впрочем, всё тайное становится явным. И ровенский парк-памятник садово-паркового искусства национального значения им. Т. Шевченко удивит ещё не раз, как красотой, так и своими скрытыми загадками.

Центральная часть Ровно имеет еще одну зону отдыха – так называемый парк «Лебединка». Это територия несохранившейся усадьбы Любомирских. Ранее на ней возвышался княжеский дворец в стиле ампир. Но Первая мировая война привела к полному упадку усадьбы, парк полностью выкорчевали, а дворец сожгли. Название «Лебединка» частично восстановленного парка объясняется тем, что в центральном озере уже давно обитают лебеди.

Центр города с недавних пор величественно украшает памятник княгине Марии Ровенской, жене князя С. Несвицкого, которая в XV веке поспособствовала превращению Ровно из маленького села в крупный город. После смерти князя С. Несвицкого в 1479 г. Ровно перешло в руки его жены, которая стала именоваться Марией Ровенской. Она заложила замок на острове и другие городские постройки, при ней город получил Магдебургское право и привилегию на ежегодную ярмарку. В 1507 г. Мария получила от короля право вечного владения замком и городом.

Что касается культовых религиозных сооружений, то они расположены в каждой части города. Общую архитектуру культовых сооружений в Ровно дополняет бывший приходской костел Св. Антония в неоготическом стиле с красивыми часами на фасаде. Он построен в Ровно по проекту К. Войцеховского на средства Р. Сангушко на месте более раннего храма. Освящен в 1900 г. Изначально здание было увенчано двумя шпилями, украшено фресками и витражами. С Советских времен костел Св. Антония используется как Дом камерной и органной музыки.

Самая знаменитая архитектурная достопримечательность города – Свято-Воскресенский собор, который был сооружён в XIX веке на пожертвования императора Александра III на месте сгоревшего в 1881 году храма. При советской власти здесь размещался музей атеизма. А с началом демократических преобразований в Украине культовое сооружение было возвращено православной общине города. Но, до сих пор, «благодаря» политикам националистического направления имеет место конфликт за право владения храмом между православными прихожанами Киевского и Московского патриархатов. В результате таких событий, верхний храм забрала себе паства Киевского патриархата, а нижний, в честь Святого Архангела Михаила (катакомбный) стал кафедральным собором, в котором молятся верующие Московского патриархата. Там же несколько лет назад служил Литургию Патриарх Кирилл, прибывший в Ровенщину с пастырским визитом.

Возле собора находится Колонна Божьей Матери. Построена она местным населением в 1750 году в период чумы, а отреставрированная в 1856 году во время холеры. Позже Колонна была разрушена коммунистической властью на Пасху с 21 на 22 апреля в 1952 г. В наше время возобновлена ко Дню 720-летия первого письменного упоминания о Ровно. Ее скульптор – Владимир Стасюк, архитектор – Леонид Закревский.

Возвращаясь к заявленной теме статьи, кратко рассмотрим историю Свято-Никольского Городокского женского монастыря.

Ровенщина, длительное время, находясь под давлением католицизма и униатства, издавна знаменуется краем, богатым на православные святыни. Одной из таких является Свято-Николаевский Городокский женский монастырь [1]. Сведения об этой обители имеют глубокие корни. Как отмечается в монастырском издании за 2003 год [35], первые упоминания историки находят в документе, датированном 1443 годом, где указывается, что владельцем местной церкви был великий литовский князь Лев Свидригайло. Дальнейшие воспоминания о Городке находятся в акте распределения имущества между князьями Збаражскими, датированном 1463 годом. Согласно им, владелицей Городка стала княгиня Мария Ровенская, которая проживала на острове, пока не построила замок в Ровно. Переселившись в новый величественный замок, княгиня подарила Городок своей дочери – Анастасии Ольшанской-Дубенской. Следующее упоминание о Городок связано с ее именем.

Летопись Киево-Печерской Лавры сохранила для современников запись, датированную 6 марта 1516, в котором зафиксировано, что великий князь Константин Иванович Острожский подтверждает желание княгини Анастасии Ольшанской-Дубенского, чтобы поселок Городок вместе с островом и несколькими окружающими его селами принадлежали Киево-Печерской Лавре. Поэтому впоследствии иноками решено учредить в Городке скит от Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры.

Благодаря труду братии скита был возведен одноэтажный монашеский корпус, в который входила церковь в честь святого пророка Божия Илии. Она и сегодня является одной из главных святынь всего архитектурного ансамбля монастыря. По историческим данным, на острове был также храм в честь архистратига Михаила. Впоследствии скит стал небольшим духовным центром и начал интенсивно процветать. Свидетельством вышесказанного является хотя бы то, что на остров по церковным делам, а также на отдых приезжал выдающийся в кругу духовенства и светской интеллигенции митрополит Петр Могила.

1730года Городок переходит в собственность униатского епископа Афанасия Шептицкого. Что касается судьбы насельников монастыря, которых в те времена насчитывалось 187 человек, то, согласно старинным преданиям, они закончили свою жизнь мученической смертью – были утоплены в реке Устье, которая своими водами омывает остров.

С момента перехода западных территорий страны в состав Российской империи, имением распоряжалась императрица Екатерина II. В конце 1801 император Александр I подписал дарственную грамоту на Городок графу Эстергази, которая подтверждала его право на владение имением. В графской усадьбе хра-

нилась коллекция редкостных книг и монет, а вокруг имения разрастался великолепный парк, который и сегодня украшает архитектурный комплекс монастыря.

Совершенствовалась и возрастала духовна жизнь Городка, когда активную краеведческую деятельность начал барон Феодор фон Штенгель, который был последним владельцем этой живописной местности. Как известно, он под влиянием знакомства с М.Биляшевским и другими известными в украинской культуре личностями, в 1896 году основывает первый на Волыни краеведческий музей. К сожалению, перед Первой мировой войной большую часть экспонатов барону пришлось вывезти в город Армавир, где они находились до 1942 года. Однако о дальнейшей их судьбе современным ученым фактически ничего не известно.

Благодаря усилиям Штенгеля в Городке было открыто двуклассное народное сельское училище (1898 год), где обучалось 162 ученика и небольшую больницу (1895 год) [35, с. 20]. Впоследствии, под руководством барона был создан большой хор, который стал известен не только в Городке, поскольку он много гастролировал во многих городах.

В 1939 году семья барона эмигрировала в Германию, где Штенгель в 1946 году и умер. После окончания Великой Отечественной войны на острове в помещении бывшего монастыря был открыткостно-туберкулезный санаторий для детей. Однако в конце 80-х годов прошлого века его перенесли в другое место, а освобожденную территорию отдали Ровенской епархии под руководством тогдашнего архиепископа Ровенского и Острожского Иринея. Отметим, что целью передачи помещения стало возрождение духовной жизни Городка в целом и монастыря, в частности. Сначала при Свято-Никольском храме был открыт церковный приход, а впоследствии – регентское училище.

Кратко охарактеризуем современный внешний вид монастырского ансамбля и интерьер храмов монастыря. Подойдя к обители, верующие любуются входными воротами, к которым ведет железный мост (Приложение № 1). Он в прошлом, скорее всего, был военным понтоном. Входные ворота имеют плавные изгибы в стиле барокко (Приложение № 2).

Пройдя территорией справа, по лестнице видим, как выглядит первый из четырех Храмов монастыря – Храм Рождества Христова (Приложение № 3). Это не старинное сооружение, а современный новострой, но выглядит довольно стильно.

Слева от него виднеется соседний Храм – Похвалы Божией Матери (Приложение № 4). Также новейшее сооружение – причем первое, возведенное после возрождения монастыря в 90-х годах ХХ века. Если посмотреть на него с правой стороны, то он может частично напомнить форму парохода (Приложение № 5). Новейшие Городокские храмы находятся бок о бок, помещая в себе величие и красоту православной архитектуры, сохраняя прочность веры, тепло молитв игуменьи и насельниц монастыря (см. Приложение № 6).

Далее взгляд верующих направляется на колоннаду, которая дает понять, что в прошлом это здание было дворцом графа Эстерхази. Теперь это главный монастырский корпус с домовой церковью во имя пророка Божия Илии (Приложение № 7). Сбоку помещение имеет вид настоящего дворца (Приложение № 8). Неподалеку от церкви в честь пророка Божия Илии размещено колокола с парковым фонтанчиком возле них (см. Приложение № 9). Они радостно встречают паломников и местных прихожан на территории монастыря перед началом богослужений и во время их проведения.

Стараниями игуменьи Михаилы (Заяц) и сестер обители во дворе монастыря много клумб с разноцветными розами и другими цветами (Приложение № 10). Летом они дарят кроме отличного аромата незабываемые краски и красоту природы – творения Божия. А об исторических вехах жизни монастыря напоминают остатки старой брусчатки, которая еще встречается на территории (Приложение № 11). Она нисколько не портит внешний вид комплекса, наоборот, дополняет воспоминания насельниц и посетителей о прошлых годах жизни.

Слева от входных ворот монастыря находится корпус, на котором находим свидетельства того, что это сооружение является памятником истории и именно здесь был первый на Волыни краеведческий музей (Приложение № 12).

Пребывание на территории монастыря всегда оставляет незабываемые впечатления, которые может реально почувствовать на себе каждый, кто посетит его в праздничный или будний день. Но еще большие впечатления волнуют душу верующих, находящихся внутри храмов, о которых уже упоминалось. В частности, в храме Рождества Христова, что является достаточно просторным и монументальным. В нем верующие чувствуют, как переносят в совершенно другой мир впечатлений и ощущений. Сразу с входа взгляд сосредотачивается на аналое посреди храма, величественном деревянном иконостасе (Приложение № 13), иконах, которых в храме есть множество (Приложение № 14). Не оставляет в покое души прихожан изображение распятия Иисуса Христа, так называемая Голгофа, у которой подносят свои молитвы Спасителю и современные православные прихожане.

Кроме значительного количества потрясающей красоты подсвечников освещение интерьеру храма добавляет масштабное паникадило (Приложение № 15), дополняющее величие и красоту сооружения. Что касается внутренней росписи храма, то сегодня еще продолжаются интенсивные работы в этом направлении, и мы надеемся, что уже довольно скоро мастера завершат перевод библейских сюжетов, истории в цвете и живописных образах святых и пророков Божьих, Самого Иисуса Христа и Его Матери – Пречистой девы Марии.

Храм в честь пророка Божия Илии еще больше трогает душевные переживания верующих. Особенно добавляет таких эмоциональных, глубоко индивидуальных ощущений образ Пресвятой Богородицы «Козельщанской Милосердной» (Приложение № 16). Поклониться Ему и обратиться с молитвами к Матери Божьей стремится все большее количество православных верующих.

Радостным событием в новогодние недели есть также празднование перенесения Чудотворной иконы Божьей Матери Козельщанской-Милосердной в монастырь. Она является одной из самых известных икон, которая прославилась своими чудесами еще с 1881 года. Этот Образ Богородицы был подарен монастырю Киево-Печерской Лаврой в начале 2000 года. Сегодня он освящает духовную жизнь Свято-Никольского женского монастыря, помогает всем верующим прихожанам исцеляться духовно и телесно.

Четырнадцать лет икона находится в Ильинской Церкви монастыря, подавая мощную помощь каждому, кто имеет в своем сердце твердую православную веру, любовь и милость к ближнему. С особыми молитвами к иконе обращаются те, кто хочет устроить свою семейную жизнь, а этот вопрос сегодня очень актуален. Также чудотворная помощь оказывается от так называемых «женских» болезней верующим женщинам, которые молятся возле Образа Богородицы. Случаев получения в дар исцеления от болезни очень много.

Значительное количество духовенства и верующих приезжает в Церковь и в день празднования памяти Божьего пророка Ильи (2 августа) (Приложение № 17). Тогда и звучит соборная молитва к Господу за духовную жизнь, мир, радость и благополучие в семьях всех православных братьев и сестер.

Церковное искусство Свято-Никольского Городокского женского монастыря, безусловно, является весомой частью всего сакрального наследия Украины, включает в себя значительные достопримечательности духовной культуры, к которым стремятся прикоснуться верующие, как нашей страны, так и представители православного мира из других стран.

Монастырский комплекс, который расположен на острове за пределами самого города Ровно, в селе Городок, качественно дополняет архитектурные ансамбли сакральных памятников культуры всей области. Именно древние Православные храмы и монастыри хранят в себе историю края, традиции культуры, духовные ценности и каноническую основу православной веры. Поэтому, задачей для неравнодушных жителей Ровенщины и всей Украины к церковному наследию края есть обязанность сохранить такое богатство для следующих поколений, которые, надеемся, не отрекутся от веры и святынь во имя спасения всех и каждого живущего на нашей грешной земле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухало, Г. Городок [село Рівнен. р-ну] / Г. Бухало, М. Вискорко // Історія міст і сіл Української РСР: В 26-ти т. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1973. – [Т.] Ровенська обл. – С. 474-480.
2. Бухало, Г. Вулиці. Проспекти. Майдани… : короткий довід. / Г. Бухало, В.Матійченко – Рівне : Волинські обереги, 2000. – 118 с.
3. Бухало, Г. Перша письмова згадка про місто Рівне / Г. Бухало // Сім днів. – 2003. – 4 липня. – С. 10.
4. Войтович, В. Успенська церква / В. Войтович // Пересопниця: рівненський край: історія та культура. – Рівне, 2011. – С. 261-265.
5. Гордіюк, В. Свято-Успенський парафіяльний храм м. Рівне: сторінки історії / В. Гордіюк // Наукові записки РКМ. – Вип. VI. – Рівне, 2008. – С. 118-130.
6. Гречило, А. Герби та прапори міст і сіл Рівненської області / А. Гречило, Ю. Терлецький – Київ, Львів, Рівне, 2002. – 72 с.
7. Данильчук, Г. Рівне у долях його мешканців / Г. Данильчук. – Рівне: ПП ДМ, 2012. – 192 с.
8. Івашко, Ю. Рівне у спадщині модерну західної архітектурної школи / Ю. Івашко // Архітектурна спадщина Волині: Збірник наукових праць. Вип. 2. – Рівне: ППДМ, 2010. – С. 197-199.
9. Історія міст і сіл Української РСР: В 26 т. Ровенська область / АН УРСР. Ін-т Історії; Голов. редкол.: П.Т. Тронько (голова) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1973. – 655 с.
10. Камінський, М. Князювання Марії Несвіцької (? – 1518 рр.) – пам'ятна сторінка в історії Рівного / М. Камінський, В. Закревський // Острозький краєзнавчий збірник. – Вип. 6. – Острог, 2013. – С. 60-65.
11. Луц, В. Культурно-мистецьке життя Рівного початку ХХ століття / В.Д. Луц // Наукові записки РКМ. – Вип. IV. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С. 223-234.
12. Луц, В. Пожежа палацу Любомирських у Рівному на сторінках місцевої преси і документів з Державного архіву Рівненської області / В.Д. Луц // Архітектурна спадщина Волині. – Вип. 3. – Рівне: ППДМ, 2012. – С. 170-176.
13. Міненко, Т. Документи Центрального Державного історичного архіва м. Києва, що стосуються м. Рівне: каталог / Т. Міненко, Р. Міненко. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 40 с.
14. Молчанов, О. Ровно / О.П. Молчанов. – Львів: Книж.-журн. вид-во, 1961. – 75 с.
15. Молчанов, О. Ровно: історико-архітектурний нарис / О.П. Молчанов. – Київ: Будівельник, 1973. – 77 с.
16. Пащук, І. Меморіальні дошки у Рівному. Історико-краєзнавчий довідник до 725-річчя першої писемної згадки про місто / І. Пащук. – Рівне, 2008. – 75 с.

17. Пащук, І. Літературно-краєзнавча енциклопедія Рівненщини / І. Пащук. – Рівне, 2005. – 217 с.
18. Плаксін, М. Ровно. Фото / М.К. Плаксін; ред. І.О. Потапська. – Київ: Мистецтво, 1966. – 96 с.
19. Плаксін, М. Ровно: Фотоальбом / М.К. Плаксін; Авт. тексту Г. Дем'янчук. – Київ: Мистецтво, 1979. – 88 с.
20. Поліщук, Я. Мандрівка крізь віки: нариси історії міста / Я.О. Поліщук. – 2-ге вид., доп. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 300 с.
21. Прищепа Б. Історичне краєзнавство Волині: Навчальний посібник / Б.А. Прищепа, О.П. Прищепа. – Рівне: ПП ДМ, 2008. – 352 с.
22. Прищепа, О. Будівлі архітектора Андрєєва / О.П. Прищепа // Рівне вечірнє. – 1996. – 2 листопада.
23. Прищепа О. Вулицями старого міста: топонімічні дослідження з історії Рівного / О.П. Прищепа. – Рівне: ВАТ „Рівнен. друкарня", 1997. – 152 с.
24. Прищепа, О. Рівненська святиня (колона із зображенням Божої Матері) / О.П. Прищепа // Волання з Волині. – 2004. – Ч.4. – С. 39-45.
25. Пура, Я. Походження назв населених пунктів Ровенщини / Я. Пура. – Львів, 1990. – С. 103-105.
26. Рівне – 720: від давнини до сучасності. – Книга 1. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 240 с.
27. Рівне – 720: від давнини до сучасності. – Книга 2. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 144 с.
28. Ричков, П. Дорогами Южной Ровенщины / П.А. Ричков. – М., 1989. – С. 23.
29. Ричков, П. Комплекс Любомирських у Рівному на акварелях Жана Якоба Бургіньйона / П.А. Ричков // Сім днів. – 2008. – 25 квітня. – С.6. – 2 травня. – С.4.
30. Ровно 700 років. 1283–1983. Збірник документів і матеріалів. – К.: Наукова думка, 1983. – 196 с.
31. Ровно. Фотоальбом. – К.: Мистецтво, 1979. – 46 с.
32. Ровенський обласний державний архів. – К.: Наукова думка, 1979. – 260 с.
33. Ровенщина: історико-краєзнавчий нарис / Г.П. Сербін. – Л.: Каменяр, 1970. – 248 с.
34. Ровно: Фотоальбом. – К.: Мистецтво, 1983. – 111 с.
35. Свято-Николаевский женский монастырь. – Ровно: ЗАО «Духовная нива», 2003. – 119 с.
36. Сербін, Г. Ровно: Путівник / Г. Сербін. – Львів: Каменяр, 1989. – 72 с.
37. Смолінська, О. Дзвінниця Воскресенського Собору в Рівному: до історії спорудження і руйнації / О. Смолінська, П. Ричков // Архітектурна спадщина Волині. – Вип. 3. – Рівне: ППДМ, 2012. – С. 223-229.
38. Стоколос, Н. В ім'я воскресіння. До історії будівництва, освячення Свято-Воскресенського соборного храму м. Рівного / Н. Стоколос // Сім днів. – 1995. – 10-17 жовтня. – С. 8-9.
39. Степанцева, Л. Планування забудови Рівного в кінці 30-х років XX століття / Л. Степанцева // Волинь історична. Збірник наукових статей. – Рівне, 2007. – С. 81-87.
40. Столярчук, Б. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. 2-ге вид., допов. і перероб. / Б.Й. Столярчук – Рівне: О.Зень, 2011. – 386 с.
41. Терлецький Ю. Герби міста Рівного / Ю.Терлецький // Третя наукова геральдична конференція. – Львів, 1993. – С. 83-84.
42. Шапран, С. Електростанція князя Любомирського в м. Рівне: спотворена пам'ятка промислової архітектури кінця XIX – поч. XX століття / С.Шапран // Архітектурна спадщина Волині. – Вип. 3. – Рівне: ППДМ, 2012. – С. 237-240.
43. Історія вулиць Рівного [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://streets.rv.ua/ (дата посилання – 15.10.2015)
44. Історія: невідомі сторінки нашого міста, Рівне та Рівненщина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vse.rv.ua/ (дата посилання - 14.10.2015)
45. Історія створення міста Рівне [Електронний ресурс]. – Режим доступу: /http://myrivne.v-teme.com/ (дата посилання - 16.10.2015)
46. Коваленін, В. Історія міста Рівне / А.В. Коваленін [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukraine.ui.ua/ua/ (дата посилання - 16.10.2015)
47. Косміна, Т. Народна дерев'яна архітектура Полісся / Т. Косміна [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:www.polissya.eu (дата посилання – 15.10.2015)
48. Міста України: Рівненщина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://irp.rv.ua/ (дата посилання - 13.10.2015)
49. Місто Рівне: карта вулиць, опис [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://drymba.net (дата посилання - 13.10.2015)
50. Памятники Рівного [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://allref.com.ua (дата посилання – 14.10.2015)
51. Портал міста Рівне [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://portal-rivne.at.ua (дата посилання – 14.10.2015)
52. Регіональний портал Рівне [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rivne.com.ua/ (дата посилання – 13.10.2015)
53. Рівне очима туриста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrainaincognita.com/ (дата посилання – 14.10.2015)
54. Рівненщина Православна. Рівненська єпархія Української православної церкви [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rivne-pravoslavne.org.ua (дата посилання – 15.10.2015)
55. Фото міста Рівне [Електронний ресурс]. – Режим доступу.
56. Церкви і храми Рівного [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://mozarfoto.com.ue (дата посилання – 11.10.2015)

Радовыч Р.Б.
(Украина, г. Львов)

ПОЛЕССКАЯ ИСТОПКА КАК ПРОТОТИП СТАЦИОНАРНОГО ЖИЛИЩА (ПО МАТЕРИАЛАМ УКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ)

Все корнеплодные культуры принадлежат к категории теплолюбивых, поэтому их сохранению в зимний период придают особое значение. В то время, когда зерновые культуры (рожь, пшеница, ячмень, просо и др.) отличались довольно хорошей морозостойкостью, а главным условием их длительной сохранности было сухое и хорошо проветриваемое помещение (холодная «клеть»), физико-ботанические качества корнеплодов требовали более надежных моделей хранилищ, которые должны были бы обеспечивать оптимальный влажно-температурный режим. Отрицательное воздействие на их сохранность имели как слишком низкие, так и слишком высокие температуры, а также среда с повышенной влажностью. В зависимости от

физического состояния грунта и других местных факторов, например, уровня подземных вод, сооружения для хранения корнеплодов строили углубленного (земляночного), полу углубленного (полуземляночного) и наземного типов.

В условиях заболоченного Полесья с высоким уровнем грунтовых вод не всегда была возможность сооружать углубленные и полу углубленные погреба. В таких случаях корнеплоды хранили в помещениях наземного типа – истопках (теплых коморках). Истопка – это деревянная наземная постройка срубной конструкции (помещение в составе жилой постройки или хозяйственного блока) с глиняным полом и деревянным потолком. Во второй пол. XIX – нач. XX вв. в истопках в основном хранили картофель. Как известно, эта культура распространилась в Украине только со средины XVIII в. [25, с. 53].Тем не менее, исследователи Полесья считают истопку одной из наиболее древних построек сельского двора [12, с. 204]. В ней, кроме корнеплодов (картошки, свеклы, моркови, репы и др. [8, с. 140-141]), которые засыпали в отдельные, отгороженные вдоль стен отсеки («засіки»), сохраняли также молоко, бочки с березовым квасом, капустой, грибами, огурцами и другие продукты. В зимнее время истопку обогревали при помощи «жара», приносимого из хатней печи, или отдельного обогревательного приспособления.

В той или иной степени истопки известны по всей территории Полесья Беларуси [12, с. 206, Рис. 185]. В то же время, это сооружение (помещение) роспрастронено на Поднепровье, Понеманье, в Центральной Беларуси, спорадически встречалось и в других местностях [13, с. 436, Таб. 10]. Что касается Полесья Украины, здесь истопка охватывает все Правобережье (спорадически встречается на западе Волынской обл. (Любом., Шац., Рат.). Отдельные случаи бытования такого сооружения известны и на Подляшье [9, с. 436]. Южная граница распространения истопок всех типов в границах Украины пока точно не установлена. С уверенностью можно сказать, что наиболее южные их гнезда известны на территории этнографической Волыни (Радеховский р-н Львовской, Славутский, Изяславский р-ны Хмельницкой, Черняховский р-н Житомирской обл. и др.) [4, с. 112; 6, с. 15]. Кстати, в документах XV–XVIII вв. термины«іздебка», «істебка» вспоминаются в описаниях Луцкого, Житомирского, Кременецкого замков, городов Кременец, Веледник возле Луцка, Радомишльского фольварка. В то же время, в описаниях других (более южных) замков на Поднепровье Украины, южнее Волынской земли и на Левобережье они не встречаются [19, с. 266-277].

В Беларуси эту постройку называли «истебка» («истопка», «истэпка», «исцьопка», «стопка», «степка», «стебка», «сдэпка») или «варевня» («варивня», «варовня», «варэуня», «варыльня») и т.п. В Украине наиболее распространенной (Киев., Жит., Ров.) была лексема «сте́бка» («вісте́бка», «вісте́почка», «вістьо́бка», «сте́бочка», «сте́пка», «стєбка», «стьобка», «стьо́бочка», «сцьо́бка»). В Волынской области (Любеш., Ман., Тур., Рат., К.-Каш., Стар., Ков.) истопку називают «покле́том», «пуклі́том», «поклі́том» (вариант: «приклі́т» – К.-Каш. Вол., Зар. Ров.). Аналогические диалектизмы («поклєт», «пуклєт», «куплі́т») бытуют в некоторых районах Ровенщины (Волод., Сар., Кост., Зар.), а также Житомирщины (Мал., Кор., Рад.) [3, с. 328–334]. Местами (Любом., В.-Вол. Вол.) это помещение называют по-другому – «при́бік», «прі́бок», а на Подляше – «пристінок». Бытуют и другие наименования: «пивни́ця», «тепла пивни́ця» (Рат. Вол.), «тепла комора» (Рат., Любеш. Вол.). В Олевском (Жит.) и Рокитнивском (Ров.) районах истопку називали «коморою» (собственно, холодную комору в этом ареале называли «клєть»).

На Полесьи Украины истопка могла бать составной частью жилой связи («хата + сени» или «хата + сени + комора»), блокироваться с жилищем (со стороны причелка или тыльной стены жилого помещения), размещаться в одном блоке с хозяйственными постройками двора или бать отдельной постройкой [21, с. 205].

Когда в прошлом истопки первого или второго типов, были распространены практически по всей территории Правобережного Полесья Украины, то «себки», как отдельные постройки локализировались в Киевской (Пол., Чор., Ив., Выш.), Житомирской (Овр., Ол., Нар., Мал., Рад., Луг., Кор., Ем., Нов.-В., Коростиш., Волод.-В., Чернях., Черв.) и в восточной части Ровненской (Рок., Бер., Сар.) областей. Что касается Волынской и западной части Ровенской областей, отдельная постройка типа наземной истопки под разными наименованиями («льох», «погреб», «пивниця») здесь встречалась достаточно спорадически. Отдельно стоячие истопки известны также по всей территории Полесья Беларуси (на западе, как и в Украине, они встречались спорадически), а также в Поднепровье и Центральной Беларуси [12, с. 207-208]. Аналогическую постройку сооружали и на территории России (Псковская, Новгородская, Великолукская обл.) [2, с. 202; 12, с. 208].

Истопка могла быть однокамерной или с небольшим тамбуром-сеньми перед входом («присте́бник», «сінечки», «сінці», «ста́нька», «прикомо́рок», «прикомо́рник», «приро́бок», «кри́морок», «повітка», «пові́ть»: Украина; «приисто́пка»: Беларусь [12, с. 205]). Однокамерные истопки были небольшими в плане подквадратными (2.5-3 х 2.5-3 м) наземными срубами-четырехстенками, площадью 6-10 м². Изредка у их входасооружали неширокий (0.7-1 м) навес: истопки второй пол. XIX – нач. XX вв. (сс. Шкныва, Войсковэ Пол., Парышив Чор. Киев.; Великая Чернигивка Овр. Жит.). В отдельных случаях навес мог быть и больше – 1.5 м (истопка пер. пол. XX в. из с. Дроздынь Рок. Ров.). Часто пространство под поддашьем зашивали

досками, образуя небольшие сени (истопки кон. XIX – нач. XX вв. в сс. Шкныва, Зеленая Поляна Пол. Киев.). Однако встречались и болем примитивные «сіні»: перед входом пристраивали «будку» легкой конструкции с односкатной крышей (истопка 1914–1916 гг. в с. Лыпныки Луг. Жит.). Однако у во многих истопках «пристебник» имел уже достаточносовершеннуюконструкцию. В таких случаях он являл собой пристройку длиной 2–3 м преимущественно каркасной конструкции («в арцаби», «в увшули»): истопки кон. XIX – нач. XX вв. (сс. Зеленая Поляна, Мартыновычи, Фэдоривка, Стара Маркивка, Денысовычи, Орджоникидзэ, Яблунивка Пол. Киев.; Личманы Овр. Жит.). Спорадически к срубу истопки пристраивали срубтристенок «пристебника»: истопки кон. XIX в. (сс. Максымовычи Пол., Фэнэвычи Ив. Киев.). В отдельных случаях истопка вместе с «пристебником» представляла конструктивно целостный сруб-пятистенок: истопки сер. XIX в. (сс. Сновыдовычи Рок. Ров., Вовчкив Пол. Киев.), нач. XX в. (с. Бэрэзовэ Рок. Ров.).

Все постройки, которые входили в состав жилищно-хозяйственного комплекса, полещуки разделяли на «теплі» и «холодні» [22, с. 62]. Кроме хаты (собственно жилого помещения), к «теплым» зачисляли еще «стебки» и «погреби». Теплые помещения отличались от холодных не только наличием обогревательных приспособлений, но и конструктивно-технологическими особенностями. При сооружении истопки и хаты использовали наиболее надежную технику и наиболее совершенные технологии. По утверждениям респондентов, истопка ничем не отличалась от хаты: «Вистебка, як хата строїться, тільки вистебка мала» (с. Недашки Мал. Жит.) [3, с. 332], «Стебка – це ж та сама хата, толькі без окон, та вмєсто печі – вносять жар» (с. Вознычи Овр. Жит.). Вместе с тем, известны случаи, при которых истопку обогревали при помощи печи, в частности, такую постройку вспоминает Ф. Вовк [4, с. 110].Вообще, как свидетельствуют полевые этнографические материалы, при необходимости истопка и хата могли взаимозаменять друг друга. Доказательством этого служат конкретные реалии из территории Беларуси и Украины, где при крайней необходимости (в случаях увеличения чисельности семьи, непригодности хаты и др.) истопку могли переубостроить под жилище [13, с. 229; 17, с. 254-255; 26, с. 322].

Многие исследователи рассматривали полесскую истопку как прототип восточнославянского, в частности украинского и беларусского, жилища [4, с. 110; 7, с. 10; 20, с. 51-52]. Анализ фактического материала дает все основания для подтверждения этой гипотезы.В первую очередь полесская истопка почти повторяет хату (жилищное помещение) в конструктивно-технологическом аспекте(плотное прилегание венцов, прокладка между ними мха, использование наиболее совершенных угловых врубок, специфика потолка, крыши, присутствие «приспи», побелка стен, потолка и др.).Как свидетельствует археологические материалы, основнные технологические приемы возведення стен срубного жилища (подгонка венцов стен при помощи продольного паза, проклака между венцами мха и др.) сложились в лесной зоне еще в древнерусский период [23, с. 134]. Небольшое, прорубеное в одном или двух венцах сруба истопки, оконце напоминает оконные отверстия жилищ славянского населения Полесья XII–XIII вв. [23, с. 134]. Картину дополняет наличие в истопке обогревательных приспособлений – печи, открытого очага и т. п. Единственное, чемистопка существенно отличается от полесской хаты (жилой камеры) второй пол. XIX – нач. XX вв. – ее размеры. Если площадь истопки этого периода равнав среднем 6-10 м², то хаты – 20-35 м². Правда, иногда размеры хат приближались к розмерам истопок. К примеру, в кон. XIX – нач. XX вв. «найменші хатки» в Нежинском уезде, как и жилища «бобылей» в Мглынском уезде на Черниговщине имели размеры всего лишь 4-5 х 4-5 аршина (2.8-3.5 х 2.8-3.5 м) [11, с. 87; 24, с. 156]. Площадь таких построек колебалась в пределах 7.84-12.25 м². Несколько похожих небольших жилищных построек XIX – нач. XX вв., площадью от 10.2 до 15.5 м², обнаружено нами на территории Правобережного Полесья Украины. Стоит обратить внимание на то, что на Среднем Полесье такие незначительные по размерам постоянные жилища часто называли «степочка», «хата-степочка», «хата-клеточка», «хата-пуклєт», «поклєт» и т. п.

Обширный фактический материал, что касается использования небольших «хат-стебок» для постоянного проживання, содержат этнологические данные, собранные Н. Брицун-Ходаком на Среднем Полесье (Украины и Беларуси). Такие же жилища часто сооружали на скорую руку, чтобы иметь защиту от ненастья, для молодоженов, при потере жилища и т. п. [3, с. 322, 328, 330-334].

По размерам в плане полесские хозяйственные истопки напоминают жилища VI–XIII вв., площадь которых колебалась в диапазоне 9-20 м² [23, с. 116, 119, 123, 129]. Небольшое количество построек этого времени, длина стен которых была меньше чем 2,5 м [23, с. 116, 119, 123, 129], археологи отождествляют з жилищем. На наш взгляд, такие постройки не всегда могли служить жилищем для полноценной семьи. Возможно, что некоторые из них, вместе с продуктовыми ямами, имели такое же функциональное назначение, как и полесские истопки второй пол. XIX – нач. XX вв., поскольку, как свидетельствуют источники, уже в период Киевской Руси широко выращивали такие теплолюбивые культуры, как репа, капуста, огурцы, тыквы, дыни и др. Со серед. XII в. сохранились письменне воспоминания о «капустниках» (огородах для капусты), а с нач. XIII–XIV вв. – о «репищах» (огороды для репы). По мнению ученых, в это время виращували также редиску, моркву и свеклу [8, с. 140-141].

Как мы уже отмечали, для обозначения истопки полещуки чаще всего употребляли названия «стебка», «степка», «стьобка», «стьопка», «вістьобка», «вістьопка» и т.п. Лексемы «стьопка», «истопка»как маркеры для обозначения соответственных построек бытуют на территории Беларуси [12, с. 204]. Исследователи кон. XIX – нач. XX вв. фиксировали на севере Украины и в Беларуси слова «стэбка», «издэбка», «стопка» [4, с. 110]. «Истопкой», иногда «мшаником» называют такое сооружение россияне (Псковщина, Великолукщина) [2, с. 202]. Кстати, терминами «стебник» или «омшаник» у некоторых областях Украины называли теплое помещение для зимовки пчел [18, с. 94].

Легко заметить синонимическую связь описанных лексем со словами «изба», «истьба», «истобка», «истопка», что встречаются с древнерусского времени [27, с. 25].

Происхождение слова «изба» длительное время было предметом научных споров. Немецкие исследователи и приверженцы так называемой нормандской теорииприписывали возникновение отапливаемого жилища славян германському влиянию и выводили слово «изба» от немецкого «stube» (древне скандинавского «stofa») – «отапливаемая». Слова «stube» и «stofa», как и французкое «etuve» и итальянское «stufa», они выводили с латинского «extufa» – «печь» [16, с. 254]. Известный чешский исследователь славянского мира Л. Нидерле считал, что объєкт (печь) и слово («stube» – «истба») в понимании печи славяне позаимствовали у своих соседей – немцев и скандинавских германцев [16, с. 254]. Однаков наше время доказано, что слово «изба» происходит от славянских слов «истьба», «истопка», которыми обозначали отапливаемое помещение [2, с. 21]. Российский историк И. Забелин первым обратил внимание на несомненную связь лексем «изба» и «истопка» с глаголом «истопить». В частности, по его мнению, характернойчертог построек, которые фигурируют в летописях как «изба», «истьопка», «истопка», «истьоба», было то, что их отапливали [2, с. 20]. Притакой постановке вопроса понятно, что отопительными приспособлениями в соответственных постройках могли служить как печь, так и открытый очаг.

Согласно с источниками X в., похожие строения использовали западне славяне, в частности чехи и болгары [16, с. 253-254]. Учитывая тот факт, что слово «изба» с близкими значениями присутствует во всех современных славянских языках [2, с. 21] (так называют жилищное пмещение россияне, беларусы [2, с. 135-160], поляки («izba»), чехи («jizba»), словаки («jizba»), лужичане («jizba») [5, с. 155]; на территории Болгарии избой называли примитивное земляночное жилище [14, с. 16], известно оно также македонцам [10, с. 69-99]) и его славянское происхождение, можно предположить, что оно было известно ранним славянам уже в пер. пол. I тыс. н. е. [16, с. 254], то есть до их расселения на Дунай, Балканы и Запад – в междуречье Одры и Эльбы, – которое произошло в V–VII вв. [1, с. 136].

Относительно территории Украины, то на основании анализа источников Н. Приходько пришел к выводу, что на севере Украины (включая этнографическую Волынь. – Р. Р.) одно- или двакамерная постройка (срубная, одыльованная, виплетеная с прутьев и др.), которую называли«іздебка», «істебка», еще в XV–XVII вв. могла иметь хазяйственное назначение или служить жилищем(в ней были окна и печь) [19, с. 266-267]. Причем, как отмечает ученый, древнерусский термин«изба»в значенииотаплеваемого жилища до конца XVIII в. был употребляемый в Украине. Процесс замены термина «изба» лексемой «хата», по его мнению, проходил здесь в XVI–XVIII вв. Показательно, что еще в XVIII в. на Левобережье в одном и том же населенном пункте употребляли эти два термина для номинации жилища [19, с. 274]. Приблизительно с того времени (XVI–XVIII вв.) термин «хата» (как название сельского жилища) известен и в Беларуси [15, с. 28]. В то же время белорусские исследователи подчеркивают, что лингвистические, археологические и исторические данные свидетельствуют о том, что ядро ареала бытования термина «хата» (который имеет скифо-сарматские истоки) формировалось в лесостепной части Украины [15, с. 28].

Следует обратить внимание на еще один момент, в частности на то,что общеупотребляемые в летописях названия «изба» («истьба») и «истобка» («стопка») могли означать разные сооружения: одни из них – отапливаемые постройки (жилище) значительных размеров, другие – небольших. Аналогии находим в современном этнографическом материале. Так, на западе Беларуси «истопкой» традиционно называют еще очень маленькуюхату [2, с. 200], на Вологодщине современной России – однокамерное (без сеней) небольшое жилище с печью. В Вологодской губернии «истопкой», «истьопкой» называли также сезонные зимовники охотников, а на юге Тверщины размещенная в глубине двора маленькая «истепка» преднапзначаласьдля нагревания воды домашнему скоту [2, с. 17, 20, 22]. В то же время в Беларуси и России лексемой «изба» называли полноценноежилищное помещение, а местами и всю жилую постройку.

Таким образом, изложенный материал дает возможностьдостаточно четкопроследить генетическую связь между хозяйственной истопкой и жилищем. Возникновение этих двух построек безусловно связано с однокамерным отапливаемым помещением (собственно жилищным). Однако, если в процессе исторического развития общества жилище постоянно усовершенствовалось (увеличивались его просторанственно-планировочные параметры, оконные и дверне отверстия, изменялись отопительные приспособления, элементы интерьера), постройки, которая на каком то этапе начала исполнять функцию сегодняшней хазяй-

ственной «стебки», они не затонули на протяжении веков. Изменения, которые коснулись преобразования ее внутреннего пространства,связаны только с новым функциональным назначениеми имеют более регрессивный, чем прогрессивный характер: исчезают атрибуты жилища – «пол» для спанья, «лавы» и т. п.,при стенахпоявляються отгороженные «засіки» для корнеплодов. Источник тепла (в том случае, если он не был размещен в углу) смещается из средней части помещения ближче к двери, а со временем очаг заменяютгорячим углем, который вносять в истопку в зимний период. В то же время конструктивно-планировочных особенностей сооружения эти изменения почти не затронули.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран, В. Походження слов'ян / В.Д. Баран, Д.Н. Козак, Р.В. Терпиловський. – К.: Наук думка, 1991. – 144 с.
2. Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов : (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Е.Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. – Москва: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 3–458.
3. Брицун-Ходак М. Літописна земля Древлян. Археологія, історія, етнографія : історико-краєзнавче дослідження / Микола Брицун-Ходак. – Коростень, 2002. – 362 с.
4. Вовк, Хв. Етнографічні особливості українського народу / Хв. Вовк // Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – С. 39–218.
5. Ганцкая, О. Крестьянское жилище западных славян / О.А. Ганцкая, Н.Н. Грацианская // Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 1968. – С. 139–178.
6. Данилюк, А. Волинь: пам'ятки народної архітектури / А. Данилюк. – Луцьк: Надстир'я, 2000. – 98 с.
7. Данилюк, А. Наша хата (етнографічний нарис про традиційне поліське житло) / А.Г. Данилюк. – Луцьк, 1993. – 85 с.
8. Довженок, В. Землеробство Древньої Русі: до середини XIII ст. / В.Й. Довженок – Київ : Наук. думка, 1961. – 222 с.
9. Зеленинъ, Д. Описаніе рукописей ученаго архива Императорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленинъ. – Петроградъ: Типографія: А.В. Орлова, 1914. – Вып. I. – 484 с.
10. Кашуба, М. Типы народного жилища Югославии в XIX в. / М.С. Кашуба // Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы. – Москва: Изд-во «Наука», 1968. – С. 69–99.
11. Косичъ, М. О постройкахъ бѣлорусскаго крестьянина Черниговской губ., Мглинскаго уѣзда: села Росухи, деревни Бородинки и Амелькина хутора / М.Н. Косичъ // Живая старина. – С. Петербургъ: Тип. М.П.С., 1906. – Вып. 1. – С. 74-98.
12. Локотко, А. Белорусское народное зодчество (средина XIX – XX в.) / А.И. Локотко. – Минск: Навука і тэхніка, 1991. – 285 с.
13. Лакотка, А. Беларускае народнае дойлідства / А. Локотка // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце: у 4 т. / навук. рэд. Лакотка А. – Мінск, Беларуская навука, 2008. – Т. 4, Кн. 1. – 495 с.
14. Маркова, Л. Типы сельского жилища Болгарии / Л.В. Маркова // Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы. – М.: Наука, 1968. – С. 12–35.
15. Милюченков, С. Етнокультурні стереотипи та поняттєві маркери адаптації традиційних житлових і підсобних будівель в екосистемі білорусів і сусідніх районів / Сергій Мілюченков // НТЕ. – 2009. – № 6. – С. 27–34.
16. Нидерле, Л. Славянские древности / Л. Нидерле [пер. с чешск. Т. Ковалевой, М. Хазанова, ред. А.Л. Монгайт]. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1956. – 450 с.
17. Никифорский, Н. Очерки простонароднаго житья-бытья въ Витебской Белоруссіи и описаніе предметовъ обиходности / Н.Я. Никифорский. – Витебскъ: Губернская типографія, 1895. – 552 с.
18. Присяжнюк, В. Господарські будівлі та їх назви // НТЕ. – 1971. – № 6. – С. 92–95.
19. Приходько, Н. Некоторые вопросы истории жилища на Украине / Н.П. Приходько // Древнее жилище народов Восточной Европы. – М.: Наука, 1975. – С. 245–275.
20. Приходько, М. Особливості сільського житла на Поліссі / М. Приходько // НТЕ. – 1970. – № 6. – С. 50–54.
21. Радович, Р. Поліська стебка (За матеріалами правобережного Полісся) / Р. Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. – Львів, 2001. – С. 203–229.
22. Радович, Р. Техніка та технологія традиційного житлово-господарського будівництва на Поліссі другої половини XIX – першої половини XX ст. / Р. Радович // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. – Львів: ІН НАН України, 1997. – Вип. 1: Київське Полісся. 1994. – С. 62–82.
23. Раппопорт, П. Древнерусское жилище / П.А. Раппопорт // Археология СССР. – Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1975. – 178 с. – (Свод археологических источников. Е1–32).
24. Русов, А. Опісание Черниговской губерніи / А.А. Русов. – Чернигов: Типографія Губернского Земства, 1899. – Т. 2. – 377 с.
25. Українська Радянська Енциклопедія: у 12 т.; / Гол. ред. кол. … Бажан М. П. (гол. ред.) та ін. – К.: Гол. редакція Укр. Рад. Енциклопедії, 1980. – Вид. 2-е. – Т. 5: кантата-кулики. – 566 с.
26. Dmochowski, Z. Sprawozdanie z estudijów nad poleskiem budownictwem drzewnem w r. 1934–35 / Z. Dmochowski // Biuletyńhistorjisztuki i kultury. – Warszawa, 1934-35. – R. 3. – S. 331–334.
27. Poppe, A. Materialy doslownika terminow budownictwa staroruskiego X–XV w. / A. Poppe. – Wroclaw; Warszawa; Krakow: Zakład narodowy imenia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1962. – 94 s.

Сывак В.П.
(Украина, г. Львов)

ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ В ИНТЕРЬЕРЕ НАРОДНОГО ЖИЛИЩА УКРАИНЦЕВ

В системе бытового и хозяйственного уклада жизни в крестьянском доме важное значение придавали освещению (разновидность источников, средств, способов и приборов, с помощью которых крестьяне освещали помещение в дневную или вечернюю пору). Существует две разновидности источников освещения народного жилья – естественное и искусственное. Источниками естественного освещения являются солнце и месяц, прямые или отраженные лучи которых проникают в дом сквозь окна или открытые двери. Коэффициент естественной освещенности крестьянских жилищ еще в 20-х гг. прошлого века был незначительным, учитывая низкое расположение окон (двух или трех) в доме и их малые размеры, а на территории Украинских Карпат (Бойковщина) еще и значительный вынос крыши за пределы стены. Освещенность помещения дома росла вследствие постепенного увеличения количества окон, особенно их размеров и высоты стен.

Источником искусственного освещения народного жилища является огонь, который крестьяне издавна добывали различными средствами и способами и удерживали с помощью специальных приспособлений. В частности, добывали его трением дерева о дерево; от ударов камня о камень или металла о камень (огниво) проскакивали искры для загорания губки, мха, мелкого сухого хвороста, сухой травы и т. п.

Огниво – приспособление исключительно для высечения огня (искр). Состоит из двух частей – железного или стального (способом закаливания) кусочка металла и кремня, твердого минерала – кварца черного, бурого или желтого цветов. Вследствие удара металла о кремень проскакивала искра, которую направляли на губку, сухую траву, лоскут ткани или что-либо иное до их возгорания. В различных вариантах огниво просуществовало в быту крестьян до конца XIX – начала XX в. Огниво и воспламеняющийся материал брали с собой в поле, лес или в дальнюю дорогу. Из-за отсутствия спичек и в связи с их дороговизной огниво периодически входило в быт крестьян на всей территории Украины во время и после мировых войн и встречалось на Полесье еще в сер. 50-х гг. XX в. Здесь, в частности, лучшим кусочком железа считался тот, к которому, как к магниту, цеплялись швейные иглы, а хорошую искру давал желтый камень – «скалка» [11, с. 161]. Кусочком железа мог служить напильник и фрагменты других стальных изделий. На Гуцульщине огниво ковали из стали, часто с рукоятками, отлитыми из латуни, в виде собачки, стилизованной гадюки, собачки и двух птиц. Здесь огниво к поясу прикрепляли латунной цепочкой («ретизкой») [13, с. 413].

Для добычи и сохранения огня, так необходимого для разжигания дров в печи, лучины в освещающих дом устройствах или костра во время пребывания в поле или в лесу (при полном отсутствии спичек или их дороговизне), крестьяне использовали доступный материал естественного происхождения – грибчагу [11, с. 161]. Это утолщенный нарост охристо-белого цвета на стволе дерева, который после определенной технологической обработки (конечный продукт обозначали названием «губка») обретал способность воспламеняться от искры огнива. Раньше губку использовали на всей территории Украины, на Полесье и в Украинских Карпатах фрагментарно к середине 50-х годов XX века. Полешуки использовали для приготовления губки преимущественно гриб, выросший на сосне (лучше горит), реже – на березе или осине. Использовали также гриб «скрипель», который рос на старых кругляках, из которых возводили стены домов [11, с. 162]. В Украинских Карпатах губку изготавливали из гриба «вакилеи» [2, л. 30], в основном, росшего на буке, реже – на хвойных породах. На Полесье, как и в Украинских Карпатах, придерживались определенной технологии приготовления губки. Для смягчения сорванный с дерева гриб полещуки бросали в чугунок с горячей водой, в который засыпали пересеянный пепел, и ставили в теплую печь до утра. Хорошо высушенный гриб клали на полено и слегка били по нему обухом топора до тех пор, пока он не размягчался до состояния ваты. Только в таком виде гриб называли губкой [11, с. 161–162].

На Гуцульщине технология получения губки была аналогичной, однако без добавления к воде пепла. На Бойковщине гриб, взятый с бука, укладывали в сосуд, помещали в навоз («мостивку») и настаивали в течение двух недель, до его размягчения. Гриб вынимали, хорошо высушивали, ложили на твердую поверхность и били по нему обухом топора или куском дерева до полного размягчения. Полученное изделие называли «чирь» [1, л. 44, 82–83].

Повсеместно в Украине вплоть до середины XX в. крестьяне для искусственного освещения жилого помещения применяли довольно разнообразные по материалу, размерам, форме, декоративной отделке светильники. Такими светильниками были – лучина, светец («посвит», Полесье), плошка, фонарь, свеча, лампа. Их условно разделим на два типа. К первому типу относим светильники, в которых для горения использовались преимущественно твердые материалы: 1) лучина (имела различные конструктивные приспособле-

ния для ее поддержки во время горения); 2) светец («посвит») – комплекс подвесных и стационарных приспособлений для сжигания лучины; 3) свечи (применялись редко, в основном владельцами пасек); 4) фонари (со свечами). Ко второму типу относим светильники, которые имеют открытые или закрытые емкости для хранения жидких горючих средств – жира, растительного масла, керосина: 1) светильники; 2) лампы; 3) фонари.

Архаическим приспособлением для освещения народного жилища была лучина («лучинка», «лучиво», «липина», «подьсвет», «скипа», «скипки», «смолье», «скипка», «скалка», «скальник», «скаля», «шкаля» [1, л. 14, 19, 20, 27; 3, с. 94; 9, с. 802; 11, с. 161; 15, с. 54]) – разновидность светильников, которыми крестьяне освещали традиционное жилище на всей территории Украины в течение веков. Лучиной на Подолье, Слобожанщине, Покутье и в Украинских Карпатах спорадически освещали помещения еще в 20-х гг., а на Полесье до 50-х гг. прошлого века. Основу лучины составляла отколотая от ствола дерева щепа, преимущественно из сосны, ели, пихты, бука, граба, березы, осины, клена, ясеня, липы [1, л. 27]. Лучшим считалось хвойное дерево, богатое живицей («смулою», «жиром», «смолою», «смолею», «толодицею» [9, с. 802]), лучина из которого при сгорании давала хорошее пламя и приятный запах. Размеры лучины были произвольные, в среднем 25–45 см длиной, 2–3 см шириной и 1 см толщиной [2, л. 4; 9, с. 801; 11, с. 160]. Щепки для лучины откалывали топором от смолистого («смольного») пня в лесу (Полесье, Волынь, Украинские Карпаты) [11, с. 160], топором, ножом или стругом из полена, нарезали из веток (Подолье) [15, с. 55–57].

На Слобожанщине полено помещали в ведро с водой и хорошо пропаривали в печи, после чего нарезали ножом на части и «драли» руками каждую часть отдельно [3, с. 94]. Заготовленную лучину сушили в доме на печи, полках, балке, грядках. Высушенную лучину связывали в пучки и хранили в кладовой или сарае. На Полесье крестьяне продавали лучину на базарах [11, с. 160]. Поджигали лучину от огня из печи, тлеющей губкой, спичками. Время горения лучины составляло в среднем 10–20 минут, что зависело от ее длины и толщины.

Бытовали определенные варианты приспособлений для удержания лучины во время горения. Мы выделяем таких четыре: переносной, съемный, стационарный и подвесной [9, с. 802]. Первый, самый древний, – удержание лучины во время ее горения в руке; на специальных подставках из дерева, глины, металла («свитычок» (Бойковщина), «дидок», «бабка» (Подолье), «лучнык», «Адамова голова» (Полесье) [1, л. 14; 3, с. 93–99; 5, с. 68–69; 9, с. 799–817; 11, с. 160–161; 15, с. 54–56; 12, с. 4]). Ко второму, съемному, относим кованую металлическую решетку («зализна гратка», «граткы», «зализа», «зализка», «залезка», «жэлиза», «каганэць», «ситка», «сетка», «посвит» [9, с. 809]). К третьему, стационарному, относим вдолбленную в лицевую стену напротив дымохода деревянную лопату, на которую ложили лучину; выложенную сбоку печи печку («посвит», «коминок», «комынок», «комын», «комин», «коминчык», «свитлач» (Полесье, Слобожанщина), «печной столб» (Покутье, Подолье), «посвидка» (Волынь), «на свиточи» (Бойковщина) [1, л. 63; 3, с. 95–98; 9, с. 803–810; 11, с. 160–161]). К четвертому относим подвесной «посвет», конструктивно состоящий из трех либо четырех металлических обручей различных диаметров, вложенных один в другой и соединенных проволокой. На стенках наибольшего обруча выбивали две или три дырочки, к которым прикручивали проволоку, и навешивали такую конструкцию на гвоздь, вбитый в матицу. Сверху на обруче клали зажженную лучину, а снизу подставляли посудину для пепла [11, с. 161]. Это также могла быть подвешенная к потолку на металлических цепях или обмазанных глиной планках доска, грубо обмазанная глиной, на которой жгли лучину [9, с. 810].

В интерьере народного жилища Полесья древним и самым распространенным приспособлением для искусственного освещения жилого помещения была разновидность светильников, а именно, своеобразный комплекс подвесных и стационарных приспособлений – светец («дымар», «кагла», «кагло», «комын», «комын свитыльный», «комын с зализком», «курнык», «лампады», «лампадка», «посветка», «посвет», «посвит», «посвитка», «потсвет», «свитак», «светак», «свитач», «свитыльник», «свиточ», «свитло», «светло», «свэтло», «светило», «лучник», «лучнык», «лутник», «бовдур» [2, л. 66, 68, 79; 9, с. 807; 11, с. 160]).

Такой комплекс приспособлений состоял из вытяжной трубы, подвешенной к вырезанному прямоугольному, квадратному или круглому отверстию в потолке (30х40 см, 35х40 см, 40х40 см) и подвешенному к нему снизу металлическому устройству (кованая решетка, под которую подставляли ведро с водой или отрезок ствола дерева, обмазанный сверху глиной и т. д.). На этой металлической решетке сжигали лучину, осуществляя освещение и незначительный обогрев дома.

Бытовало два типа «светачей»: а) стационарные, или неподвижные, несъемные; б) подвижные, или съемные. Стационарные, или неподвижные «светачи» относятся к древнейшим [9, с. 808; 10, с. 57]. Первоначально дымоходом («комыном»), как считают этнографы, был отрезок ствола дерева, в котором выдалбливали сердцевину [9, с. 807]. Внешне дымоход имел форму срезанного конуса. Дымоходы выплетали из лозы, реже камыша, и во всех случаях обмазывали изнутри и снаружи толстым слоем рыжей глины (от возгорания). Дымоходы были произвольных размеров и толщины стенок (часто их выводили за крышу дома).

Стационарные светила в середине XIX в. вместе с эволюцией системы отопления от курной к полукурной заменялись на подвижные, или съемные. Основу такой конусообразной трубы составляла льняная мешковина, в нижней и верхней частях которой пришивались металлические или согнутые из лозы обручи разных диаметров [2, л. 68]. Днем эту конструкцию демонтировали – забирали сосуд с пеплом, снимали металлическую решетку, а мешок сворачивали («зкрунулы») и цепляли на гвозди к потолку [2, л. 68; 11, с. 160]. Если толщина глины на мешковине достигала одного сантиметра, то в этом случае трубы не снимали, потому что глина потрескалась бы и облетела. Снизу дымаря для сжигания лучины, кроме железной решетки, подвешивали три или четыре соединенные между собой проволокой металлические обручи разных диаметров или кусок жести круглой формы («дэчко») с выбитыми в нем дырочками для выпадения пепла. Светец функционировал в отдельных случаях до 40-х гг. XX в. В вечернее время, особенно зимой, он собирал вокруг себя домочадцев: женщины вышивали, пряли, сучили нити, при этом пели, мужчины – мастерили [2, л. 50; 3, с. 93–99; 9, с. 799–817; 11, с. 160; 12, с. 45].

К разновидностям светильников, которыми крестьяне освещали традиционное народное жилище в темное время, следует отнести плошку («кагныць» (Бойковщина), «гаснык», «макий» (Гуцульщина), «слипачок» – Полесье [1, л. 14; 2, л. 31]). На Полесье «каганцэм» называли нижнюю часть светца, служившую для освещения дома. Светильники-плошки на всей территории Украины с древних времен и до начала XX в. изготавливали из костей животных, камня, глины, металла, стекла, изредка дерева [5, с. 69; 6, с. 58; 8, с. 189–193; 15, с. 59–62]. Плошки отличались между собой по форме, конструкции и размерам. Чаще всего светильники имели естественный цвет материала, изредка их красили или декорировали.

Средствами освещения в светильниках служил фитиль (на Полесье – «вихоть», «гньотык» [2, л. 68]), который делали из домотканых нитей льна, конопли, кусочков тканей, нарезанных полосок из шляпы и тому подобное. Фитиль постепенно втягивал в себя горючее вещество – животный жир («лий»), смалец, конопляное или подсолнечное масло, керосин, находившиеся в его емкостях. Простейшей формой была небольшая углубленная мисочка из глины, круглая или овальная, с вытянутым носиком.

Древнерусские светильники, найденные во время археологических раскопок в Киеве, Чернигове, Белгороде, Галиче и т. д., вероятно, сходны по форме и размерам с античными, найденными в средневековых городах Крыма — Херсонесе, Корчеве (Керчь), поскольку между этими городами существовали торговые связи. Именно с этого времени, очевидно, для увеличения осветительной площади, круглую или овальную мисочку монтируют на невысокой ножке-подставке. Такая форма глиняной или металлической плошки сохранилась до начала XX в. практически на всей территории Украины: Слобожанщине, Киевщине, Подолье, Украинских Карпатах, Крыму, Покутье [7, с. 73–77; 14, с. 55–60].

Наряду с домашними бытовали также церковные и уличные светильники, которыми еще в середине XIX в. освещали помещение церквей и центральные улицы крупных городов восточных регионов Украины во время особых торжеств [3, с. 100–103].

В пору лихолетья в качестве примитивных светильников крестьяне иногда использовали фрагменты разбитой глиняной посуды, перевернутую вверх дном крышку от горшка, маленькую мисочку, жестяную баночку, стеклянную бутылочку, круглые овощи с вырезанными в них емкостями для жира, масла и т. д. [1, л. 10; 2, л. 25; 11, с. 161].

К разновидностям светильников относится фонарь («лихтар»). Его крестьяне использовали в темное время суток для освещения жилого помещения, хозяйственных помещений и, реже, идя улицами села. Фонарь в крестьянском быту Украины известен с конца XIX в. К началу XX в. преобладали самодельные фонари, с этого времени в быту также постепенно используют фонарь промышленного производства. В доме фонарь подвешивали к потолку, ставили на угол печки, стол, сундук и скамью [4, с. 123; 11, с. 162].

Фонари отличались материалом, размерами, конструктивным решением, формой и отделкой. Изделия сельских мастеров имели трехгранную, чаще четырехгранную форму (Украинские Карпаты). Основу конструкции таких фонарей составляли обтесанные три или четыре деревянные планки, в двух смежных четырехгранных сторонах которых вырезали пазы, куда вставляли отрезки стекла. Нижняя часть фонаря имела сплошное деревянное дно, а в его верхней части прорезывали отверстие, поверх которого набивали изогнутый кусочек жести (оберегал от попадания дождя, снега, способствовал лучшему доступу воздуха для горения светильника). Одна сторона фонаря открывалась с помощью двух металлических или кожаных завес и фиксировалась защелкой. В фонаре имелась ручка из проволоки для переноски.

Фонари промышленного производства изготавливают из металла, сплава промышленного материала и стекла. Для лучшего освещения внутри фонаря на тыльной от дверки стороне закрепляли кусок круглой, отполированной до зеркального блеска («рефлектор») жести. В середину такого фонаря крестьяне вставляли светильник: свечу, плошку или маленькую керосиновую лампу.

Керосиновая лампа (на Бойковщине – «лямпа» [1, л. 14]) – разновидность светильников промышленного производства, которым горожане и крестьяне освещали свои жилища. Авторами этого уникального

изобретения были львовские аптекари Иван Зег и Игнатий Лукасевич, впервые применившие в 1853 г. эту лампу и керосин – горючее вещество, полученное из нефти-сырца путем ее химической очистки [16, s. 88–89]. Производство керосиновых ламп началось во второй половине XIX в. В это время ее использовали в жилищах жители городов и местечек.

В начале XX в. керосиновая лампа стала доступной в освещении народного жилья богатых крестьян. Незажиточный крестьянин, учитывая дороговизну керосина, ламп и стекла к ним, не мог ее приобрести. И только в 30–40-х гг. XX в. увеличение выпуска керосиновых ламп и уменьшение их стоимости способствовало закупке ламп всеми слоями сельского населения. Керосиновые лампы изготавливали из металла, стекла, бронзы, меди, фарфора. Были они произвольные по размерам, форме, конструкции, декоративной отделке и расцветке. Керосиновая лампа состояла из резервуара для керосина, горелки, внутри которой находился фиксатор и регулятор фитиля, лампового стекла и приспособления для переноски или подвешивания. В доме керосиновую лампу ставили на стол, припечье, «коминок», сундук, скамью, скамейку, шкаф, подвешивали к потолку или вешали на стену. К середине XX в. керосиновая лампа стала основным источником освещения крестьянского жилья. Сельские жители использовали ее до полной электрификации домов, в отдельных случаях до конца 70-х гг. XX в.

Подытоживая изложенный материал, можно констатировать, что в середине XIX – начале XX века на всем пространстве украинских этнических земель широко использовали различные приспособления для освещения жилого помещения крестьянского жилища – светильники. К таковым относились: лучина, «свитач» («посвет»), плошка («каганэць»), фонарь и керосиновая лампа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 402.: Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В. П. Сиваком у Сколівському, Турківському р-нах Львівської обл. та Воловецькому, Міжгірському р-нах Закарпатської обл. в 1994 р., 78 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 426. – Зош. 1 : Польові етнографічні матеріали до теми «Інтер'єр народного житла», зібрані В. П. Сиваком у Житомирській та Київській обл. в 1996 р., 93 арк.
3. Даньковська Р. С. Українські народні світильники / Р. С. Даньковська // Науковий збірник. – Харків, 1924. – Ч. VII. – С. 93–103.
4. Кіщук Т. П. Інтер'єр / Т. П. Кіщук // Народна архітектура Українських Карпат. – Київ : Наукова думка, 1987. – С. 110–125.
5. Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотина Турчанського повіту / Володимир Кобільник // Літопис Бойківщини. – Самбір, 1936. – Ч. 7. – Рік. VI. – С. 15–66.
6. Матейко К. І. Народна кераміка Західних областей Української РСР XIX–XX ст.: історико-етнографічне дослідження / К.І. Матейко. – Київ: АН УРСР, 1959. – 107 с.
7. Мезенцева Г. Г. Давньоруські керамічні світильники та свічники / Г.Г. Мезенцева // Археологія. – 1973. – № 10. – С. 72–77.
8. Пидопличко И. Г. Межиричские жилища из костей мамонтов / И.Г. Пидопличко. – Киев : Наук. думка, 1976. – 240 с.
9. Радович Р. Поліський "посвіт (технологічний і культурно-генетичний аспекти) / Роман Радович // Народознавчі зошити. – 2012. – № 5 (107). – С. 799–817.
10. Свирида Р. О. Обладнання традиційного житла Правобережного Полісся / Р. О. Свирида // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1979. – № 3. – С. 56–63.
11. Сивак В. Інтер'єр поліського житла / Василь Сивак // Полісся України : матеріали історико-етнографічного дослідження. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. – Вип. 3 : У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. – С. 125–166.
12. Скуратівський В. Т. Посвіт : Художні оповіді, новели / В. Т. Скуратівський. – Київ : Молодь, 1988. – 172 с.
13. Суха Л. М. Художня обробка металу / Л. М. Суха // Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження. – Київ : Наукова думка, 1987. – С. 411–417.
14. Сушко А. О. Керамічні світильники з Київського Подолу / А. О. Сушко // Археологія. – 2012. – № 4. – С. 54–62.
15. Шульгина Л. Прилади для освітлення в с. Бубнівці на Поділлі / Лідія Шульгина // Матеріяли до етнології. – Київ, 1929. – Вип. II. – С. 52–65.
16. Hołubiec J. W. Polskie lampy i świeczniki / Jerzy W. Hołubiec. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1990. – 159 s.

Шамрук А.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННЫХ ПРОЕКТНЫХ ПРАКТИК ПО ФОРМИРОВАНИЮ ЖИЛОЙ СРЕДЫ

Социально-экономические факторы, коммуникационные потоки, оказывающие влияние на развитие современных урабанизационных процессов, ускорили территориальный рост городов, в результате чего они утратили структурированную форму, четкий образ, роль исторического центра, качество жилой среды и общественных пространств. Это обострило проблемы, связанные с психологическим комфортом существования человека в городской среде. Новые идеи в урбанистке все чаще апеллируют к сдерживанию темпов роста городов, поиску стратегий формирования сомасштабной человеку жилой среды и привлекательных пространств для общественной активности.

Для постсоветских городов проблемы качества жилой среды связаны в первую очередь с продолжающейся практикой застройки городов микрорайонами на новых территориях, от которой в Западной Европе отказались еще в 1970-е гг. В Минске и сегодня микрорайоны продолжают застраиваться частично усовершенствованными сериями, разработанными в 1960–1970-е гг. Отличие новых микрорайонов проявляется в более высоком эстетическом уровне решения фасадов, что кардинальным образом не затрагивает вопросов, связанных с художественными и эксплуатационными качествами среды, формируемой ограниченным набором типовых секций и композиционных приемов их комбинации.

Стратегии микрорайонной застройки, рожденные модернистской градостроительной парадигмой, привели к разрастанию монотонной жилой среды с типовыми домами, окруженными немасштабными человеку пространствами. Отсутствие психологически комфортных для разных групп населения дворовых пространств в структуре микрорайонов обострило ряд социальных проблем, привело к отчужденности людей друг от друга, усилению депрессивных настроений. Жесткое функциональное зонирование, составлявшее фундамент градостроительной теории в период индустриального домостроения, способствовало появлению безжизненных, неэффективно используемых участков среды, исчезновению из городского пространства общественной активности, обострению транспортных проблем.

Последние десятилетия урбанистами всего мира ведутся поиски стратегий создания гуманной, привлекательной, психологически комфортной жилой среды, сочетающей приватные и общественные зоны, позволяющие создать высокоплотную, многофункциональную, сомасштабную человеку застройку с высокими художественными характеристиками, учитывающую требования разных социальных, возрастных и этнических групп населения. Мировой опыт последних десятилетий продемонстрировал эффективность стратегий, возрождающих традиционные для исторических городов градостроительные архетипы, забытые в период индустриального домостроения, такие как улица, квартал, двор, площадь. Их возрождение во многих случаях позволило создать гармоничный баланс частных и общественных зон, повысить общественную активность людей в городе, эффективность работы транспорта, решить ряд социальных проблем. В европейских странах постоянно проводятся исследования эффективности новых градостроительных концепций, проводится корректировка нормативов, обеспечивающая возможность их внедрения в реальное проектирование.

После первых опытов микрорайонной застройки в мировой практике получило развитие несколько альтернативных урбанистических концепций, одна из которых – создание мегаструктур, возрождающих идею архитектурного объекта как «города в городе». Эта идея, неоднократно интерпретированная в разных контекстах и социальных условиях, стала одной из самых значительных в современной архитектуре, соединив такие актуальные тренды как полифункциональность и уплотненность, создание собственной приватной среды с общественным пространством, имитирующим характеристики исторических городов.

Один из вариантов мегаструктуры, или суперблока, представляют собой жилые комплексы с разнообразными общественными функциями, решенные как самостоятельно функционирующие городские единицы. Современные варианты мегаструктур представляют собой также полифункциональные комплексы – торгово-развлекательные, административно-торговые, с включением разнообразных сопутствующих функций. Ряд подобных замкнутых жилых образований со своей изолированной от города средой и рассчитанной на жильцов инфраструктурой создано в Минске (по ул. Притыцкой, Беды, Киселева и др.). В жилой структуре по ул. Беды (арх. Л. Москалевич) воссоздан архетип жилого квартала с близким квадрату внутренним двором, в центре которого размещена детская площадка, а места и места отдыха для жильцов и парковки – по периметру. Огромный масштаб двора, сформированного протяженными сторонами жилого суперблока, не способствует формированию атмосферы приватности и камерности жилой среды, характерной для традиционной квартальной застройки исторических городов.

Размещенные среди мало- и среднеэтажной застройки два башенных жилых корпуса по ул. Беломорской демонстрируют вариант суперблоков, организованных высотными объемами с изолированным от внешней среды двором, устроенным на платформе перекрытия подземного паркинга. Этот вариант организации жилого пространства при помощи отдельно стоящих высоток, наиболее близкий модернистским идеалам «Лучезарного города» Ле Корбюзье, является наименее гуманным с точки зрения качества жилой среды. Проектировщиками не ставилась здесь задача создания сомасштабного человеку пространства, формирующего ощущение приватности и комфортности. В большей степени подобные жилые структуры ориентированы на категории людей, для которых качества среды и дворовых пространств не имеют значения.

В отечественной градостроительной практике в последние годы задача уплотнения застройки реализуется введением в структуру сложившихся жилых образований домов более 20 этажей, как в периферийных, так и в центральных районах города. Размещенные в среднеэтажной застройке высотные объемы разрушают масштабные связи в среде, приводят к нарушению условий восприятия существующих построек и всей структуры объемно-пространственных связей, появлению изолированных приватных зон, исчезнове-

нию из ранее сформировавшихся районов дворовых пространств, способствуют усилению социальных контрастов. Башенные дома во внутриквартальных территориях демонстрируют нарушение логики и основных критериев градостроительной культуры, традиционно ориентированной на комфорт и удобство проживания людей, на гармоничное соединение художественных и социальных аспектов проектирования. Высотные жилые дома в периферийных районах, создавая пространственные ориентиры открытых панорам, формируют некомфортную жилую среду в непосредственной близости к зданиям, с отсутствием сомасштабных человеку дворовых пространств. В мировой практике от высотного строительства отказались многие крупные города, поставив перед современными проектировщиками задачу сохранения идентичности архитектурного образа исторического города, развития его структуры, не нарушающего ранее сформированные ансамбли и артефакты.

Примером мегаструктуры в виде квартала крупномасштабных жилых домов, объединенных системой пешеходных эспланад и стилобатов с размещенными в них общественными функциями и парковками, является район «Лебяжий» в Минске. Сине-стальная гамма поверхностей фасадов, усиливающая ощущение отчужденности и обезличенности жилой среды, и поднятые над землей пешеходные пути с высокими лестницами, затрудняющими движение, свидетельствуют о том, что проект не ориентирован на реальные потребности и возможности человека, на те критерии, которые сегодня служат ориентирами в современной урбанистике (безбарьерная среда, сомасштабность человеку и др.).

Распространенный в мировой практике исторически сформировавшийся тип высокоплотной застройки, альтернативный микрорайонной, – кварталы с домами в 6-9 этажей и общественными помещениями в первых этажах. Такая застройка позволяет при достаточной плотности получить более комфортную жилую среду, сохранив традиционную роль улиц, которые становятся центром общественной жизни, и сомасштабные человеку дворовые пространства. Район «Маяк», который возводится в настоящее время в Минске, демонстрирует пример создания жилой среды, в которой большое внимание уделяется сохранению значения улицы как центра общественной жизни района и комфортных дворовых пространств. Улица, проходящая в центре района, обрамлена 9-этажными жилыми домами с общественными учреждениями в нижнем уровне. Привлекательность пешеходных маршрутов обусловлена сомасштабностью пространства человеку, своими пропорциональными соотношениями вызывающего ассоциации с историческими центрами городов.

Новый тип жилой среды, ориентированной на удовлетворение запросов разных групп населения, создание комфортных и привлекательных дворовых пространств, изолированных от транспорта, сформирован в жилом районе «Каскад» в Минске (арх. Б. Школьников).

Принципы нового урбанизма, ориентированные на формирование пешеходного «зеленого» города, использованы при проектировании района «Минск-Сити» – полифункциональность, пешеходная доступность, безбарьерная среда. В районе предусмотрены велосипедные дорожки, развитая инфраструктура на первых этажах жилых зданий, монорельсовый трамвай, свободные от транспорта внутридворовые пространства. Для формирования комфортных рекреационных зон запроектированы большие площади зеленых насаждений.

Новые прогрессивные идеи формирования жилой среды использованы коллективом архитекторов БелНИИП градостроительства в экспериментальном проекте создания жилого модуля на основе использования зданий малой этажности. Приоритетами проекта являются уплотненная малоэтажная застройка, создание многофункциональной среды и развитых общественных зон с системой пешеходных связей и традиционной структурой соседства, использование энергосберегающих технологий. Проектируемый жилой модуль демонстрирует альтернативу микрорайонной застройке городов, ориентируется на повышенный жизненный комфорт, использование новых градостроительных идей и возрождение традиционных качеств жилой среды. Идеи, реализованные авторами проекта жилого модуля, близки принципам «нового урбанизма», позиционирующего возрождение архетипа традиционного компактного города с высоким качеством жизни и уровнем общественной активности.

Движение нового урбанизма, целью которого является возврат к традиционным ценностям города, утраченным эпохой модернизма, демонстрирует развитие новой волны традиционализма в архитектуре последних трех десятилетий. Градостроительные проекты, ориентированные на идеи нового урбанизма, уходят от характерного для эпохи модернизма территориального зонирования и возрождают традиционные для города архетипы – улиц, кварталов и площадей, которые дают возможности для передвижения пешком, для развития различных форм общественной активности, для снятия социальных границ в жилых поселениях. В идеях нового урбанизма возрождена и переосмыслена концепция города-сада Э. Говарда начала XX века. Возведение городков, отвечающих критериям нового урбанизма, продемонстрировало значение прошлого опыта в решении актуальных задач создания комфортной и сомасштабной человеку среды.

Опыт возведения районов среднеэтажной застройки в Минске демонстрирует один из вариантов создания комфортной жилой среды, альтернативной микрорайонной. Наиболее близким к идеям нового урбанизма в отечественной практике является район «Ясный бор» в Минске с пятиэтажной жилой застройкой (арх. С. Щербич), в основе планировочной структуры которого лежит система улиц, застроенных небольшими кварталами, и дворовых пространств – замкнутых и полузамкнутых. Ассоциации с небольшим историческим городком созданы использованием традиционных градостроительных архетипов и стилизованных архитектурных элементов – угловых башенных объемов. Меньшее значение архитекторы уделили проработке дворовых пространств как места отдыха и общения жильцов, что является одним из приоритетов современного проектирования в мировой практике. Спустя почти два десятилетия после возведения района замкнутые кварталы внутри жилых групп остаются пустынными и не благоустроенными. Этот пример свидетельствует о недостаточном внимании к вопросам социального функционирования жилой среды в отечественной практике. Принципы нового урбанизма с жилой средой, сформированной среднеэтажной застройкой, зелеными и благоустроенными дворовыми пространствами, нашли развитие в районах по ул. Жасминовой в Минске, представляющих собой замкнутые жилые образования с однородным социальным составом для элитных групп населения. Комфортная среда, сформированная в этих районах, не предполагает повторения в массовом масштабе. Инертность стройкомплекса и доминирование экономических стимулов при выборе типов жилой застройки приводят к продолжению политики микрорайонной застройки в Беларуси, затрудняют альтернативное проектирование на основе мало- и среднеэтажной высокоплотной застройки, способной повысить качество жилой среды.

В. Рыбчинский, автор книги «Городской конструктор: идеи и города», считает, что «для создания удобного и «зеленого» города не обязательно нужны новейшие технологии и радикальные архитектурные концепты: иногда достаточно разнообразия, здравого смысла и доверия к людям, которым в таком городе предстоит жить» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбчинский, В. Городской конструктор: идеи и города. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.strelka.com/blog_ru/makeshiftmetropoli/?lang=ru. Дата доступа 11.02.2014.

ТЭАТРАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА

Азарова Ю.О.
(Украина, г. Харьков)

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕАТРА (ОБРАЗ, ЛОГИКА, МОДЕЛЬ)

Эстетика постмодернизма оказала значительное влияние на современное театральное искусство. В 1970 – 1980-е гг. появляются новые формы спектакля, концепции игры, режиссерские решения. Существенно меняется образ актера, возникает интересная модель сцены, рождается оригинальная художественная логика.

Сегодня в театре происходят 4 важных события: 1) синтез театра с кино-, видео-, новыми медиа; 2) трансформация содержательной структуры спектакля; 3) ликвидация прежних оппозиций актер – режиссер, актер – зритель, актер – персонаж; 4) переориентация с вербальных средств выражения (слово, идея) на визуальные (пластика, жест, ритуал).

Творческие поиски и эксперименты становятся ответом театра на появление высоких информационных технологий, изменение социокультурной ситуации, формирование нового мировоззрения и стиля жизни. Постмодернистский театр – это театр, который не только отражает дух эпохи, но и создает ее саму.

В театре возникают совершенно новые тенденции. Во-первых, он отказывается от текста, нарратива или повествования в классическом смысле слова. Постмодернистский театр – это нерепрезентативный, нефигуративный, ненарративный театр. Он не представляет, не изображает и не рассказывает историю.

Сегодня такие мета нарративы эпохи модерна, как «разум», «диалектика», «прогресс», «рациональность» теряют свою легитимирующую силу. Поэтому театр, принадлежащий культуре постмодерна, также ставит под вопрос мета-нарративы истории (Гегель), политики (Маркс), науки (Фрейд), религии (Христос) и эстетики (Искусство).

Данные нарративы апеллируют к идеалу и, соответственно, обращены к стратегиям сублимации (возвышенное) и эмансипации (свобода, равенство, братство). Однако культура постмодерна считает идеал недостижимым, а стратегии – фиктивными. Иллюзорность идеала – главный предмет исследования современного искусства, особенно, искусства театра.

Поскольку идеал, репрезентация и мимесис функционально зависимы от мета-нарративов, то постмодернистский театр не только выражает им недоверие, но также оспаривает те эстетические авторитеты (Аристотель, Шиллер, Гегель), которые утверждают их в качестве канона.

Во-вторых, современный театр отвергает традиционный способ понимания «драматического». Протест, который выражает постмодернистский театр, обращен не столько против театра, сутью которого является перенос драматургического произведения на сцену, сколько против самой идеи «драматического».

Драматический театр основан на трех принципах: 1) принцип представления – обозначения действительности; 2) принцип иллюстрации – создания мнимой реальности; 3) принцип целостности – формирование микрокосма сцены, отсылающего к макрокосму мира и образующего с ним единое целое.

Спектакль, использующий данные принципы, имеет миметическую структуру: четко организованную фабулу, логически развертывающийся сюжет и героя, с которым зритель отождествляет себя. Спектакль создает целостный образ мира, где центральное место принадлежит человеку, субъекту исторического процесса.

Постмодернистский спектакль, напротив, отказывается от фабулы, т.е. от причинно-следственной связи событий, ведущей от завязки к логической кульминации и развязке. Здесь «распадается концепция действия, а на ее место приходит происшествие, как постоянно наступающая метаморфоза» [3, с. 130].

Кроме того, постмодернистский спектакль отказывается от единства. В нем доминируют изолированные, иногда синхронно существующие фрагменты. Они становятся объектами игры и способом изложения темы, а не знаками, отсылающими к внешнему миру. Соответственно, референция тут априори отсутствует.

И, наконец, постмодернистский спектакль полностью отказывается от героя как ключевого элемента фабулы и объекта идентификации зрителя. Здесь актер уже не играет роль, не воплощается в персонажа, а медитирует над процессом становления «другим» по отношению к своему «я».

Радикально меняется театральный дискурс. Разрушение фабулы приводит к появлению новых эстетических свойств спектакля. Современному театру присуща не столько категория «действия», сколько категория «состояния», где главное – образ, а не история.

Вместо четкого и последовательного развития действия в постмодернистском театре доминирует монтаж. Сквозной монтаж связывает различные модальности и энергетические потоки в сложную сценическую фигуру – «живую картину», визуализированную актерами и режиссером.

Художественный образ здесь создается не средствами подражания или мимесиса, а операциями конструкции и деконструкции. Поэтому история не «разыгрывается по ролям», а открывается через состояние души актера, его чувство или переживание, осмысление своего присутствия на сцене.

Постмодернистский театр – это театр состояний. В нем «актер не исполнитель (Aktor) роли, а создатель перформанса (Performer), представляющий публике свое бытие на сцене» [3, с. 242]. Он не рассказывает о себе, а показывает себя, становясь предметом рефлексии зрителя, живой скульптурой, элементом tableau vivant.

Трансформируется пространство и время, появляется новое видение темпоральности, хронотопа. Постмодернистский театр строит художественное время не на сюжете и его репрезентации, а на событии, которое заставляет актера вступить в игру, войти в особое состояние, выражая через время свою субъективность.

Современный театр – это театр, который создается не автором или режиссером, а самим актером, исполнителем. Здесь чрезвычайно важна фигура исполнителя, время игры, экзистирование актера в процессе исполнения. Акцент делается на том, что происходит между исполнителем и произведением.

Опыт исполнения тематизируется не как опыт, предназначенный для созерцания зрителя, а как опыт саморефлексии актера. Данный опыт овеществляет время и пространство театрального события, но всё, что совершает актер в этом хронотопе, также составляет часть его экзистенции.

Артистическое время – это время, которое, с одной стороны, связано с реальностью, а с другой стороны, превосходит ее. Оно парадоксально соединяет текущий, повседневный «хронос» и трансцендентный «эон» в особую темпоральность, где развертывается театральность как таковая.

Новая форма исполнения переворачивает прежний рецептивный подход к произведению искусства. Современный театр отвергает отношение к произведению искусства как к статичному предмету или объекту. Его интересует процесс, динамика, становление.

Постмодернистский театр – это, по сути, перформанс, конструирующий событие, ситуацию, творческий контекст. Здесь произведение искусства – скорее процесс, нежели результат. Соответственно, театр оказывает сопротивление традиционной эстетике, определяющей произведение как предмет созерцания.

Кроме того, перформанс как искусство подвижных форм актуализирует спонтанность, случайность, непредсказуемость. «Бросая вызов системе и тотализации, перформанс предстает как событие, которое происходит вопреки ожиданиям и предписаниям» [2, с. 22-23]. Оно требует от нас участия и солидарности, а не анализа или интерпретации.

Меняется онтология игры. Современный театр – это не просто искусство, которое ставит художественные задачи. Театр есть антропологическая практика, которая вбирает в себя множество средств выражения, проясняя отношение между человеком и обществом.

Сегодня в театре огромное значение приобретает телесность. «Тело не демонстрирует ничего другого, кроме самого себя. Акцент на пластике свободного жеста (танец, ритм, грация) оборачивается максимально возможным наполнением тела, значимостью, относящейся ко всему бытию» [3, с. 165].

Тело становится источником целой серии бесконечных отражений и трансформаций. Продуцирование образов тела (с помощью зеркал, голограмм, инсталляций, видеотехники) приводит к созданию фигуры «техно-тела». Изображение тела становится даже более подлинным, настоящим и осязаемым, нежели оно само.

Экспозиция тела (особенно, образ тела, тиражируемый в фотографиях, рисунках и кинопроекциях) часто вовлекает зрителя спектакля в бодрийяровскую «прецессию симулякров», где он видит только многочисленные копии и отражения, а их источник постепенно отдаляется и, наконец, совсем исчезает.

Постмодернистский театр ориентирован скорее на мистерию, чем на трагедию. Он опирается на интуицию, принцип «речи до слов», заменяя опосредованное представление неопосредованными знаками. Главная задача спектакля – выход на архетипический уровень общения.

Сегодня театр воплощает в себе коллективное бессознательное. Обращаясь к своим истокам – мистерии, ритуалу, молитве, он возрождает древний анимизм и панпсихизм. Апеллируя к магии и волшебству, театр показывает, как люди современного мегаполиса (актеры и зрители) незаметно подпадают под чары предметов.

Ауратическое пространство сцены дает импульс к более глубокой, интуитивной, невербальной коммуникации. Легкое, дозированное и продуманное применение жеста, пластики, мимики, усиливает магический эффект представления, рождая ощущение инфернальности происходящего.

Постмодернистский театр вводит интерактивность, намечая поворот от монолога и диалога к полилогу. Происходит дрейф от авторской, индивидуальной точки зрения на мир, – т.е. движение от «субъект – объектной парадигмы», к коммуникативной форме восприятия мира, – т.е. к «субъект – субъектной парадигме».

Постмодернистский театр – это интерактивный театр. Здесь сжимается эстетическая дистанция. Актер и зритель становятся равноправными участниками творческого процесса. Исполнитель прямо обращается к зрителю, приглашая его к участию в спектакле и превращая в своего партнера.

Именно на зрителя, а не на актера возлагается задача конструирования смысла. Но зритель также может отказаться от данного акта, оставив себе перцепцию, игру чувств. Это происходит explicite, когда на него обрушивается шквал эмоций, или implicite, когда перед ним возникает фрагментарная, мозаичная картина мира.

Для постмодернистского театра характерно коренное изменение способа применения знаков. Современный спектакль предлагает не только новую форму подачи материала, но также новый тип использования знаков в театре, делая акцент на игре означающих.

Постмодернистский театр часто сложен и непонятен для зрителя, воспитанного на классике. Это связано с тем, что в современном театре нарушается привычное использование знаков. «Здесь знак есть соучастие, а не репрезентация; манифестация, а не обозначение; энергия, а не информация» [3, с. 145-146].

Кроме того, заметно меняется плотность знаков. «Зритель часто ощущает избыток, или, напротив, снижение плотности знаков» [3, с. 16]. Иногда наблюдается избыток знаков, когда один знак отсылает к другим знакам, благодаря чему одна театральная деталь многократно отражается в других деталях.

Иногда присутствует экономность знаков, минимализм высказывания. «Игра с низкой плотностью знаков нацелена на личную активность зрителя» [3, с. 16], который включается в процесс интерпретации. Минимализм знаков активизирует фантазию, воображение, ассоциативное мышление.

Современный театр открыто провозглашает интертекстуальность в качестве основного творческого приема. Постмодернистский спектакль – это знаковая среда, деконструирующая исходный культурный контекст путем игры с идеями, знаками, смыслами, цитатами.

Интертекстуальность в современном театре чрезвычайно многопланова. В одном случае спектакль, опера или балет строится на цитировании классики, но предлагает совершенно оригинальное произведение. Например, «Жизель» (1982) Матса Эка, «Волшебная флейта» (1991) Роберта Уилсона, «Эдип в Колоне» (2003) Клауса Михаэля Грюбера.

В другом случае спектакль строится на взаимодействии сценического текста и критического комментария к нему. Например, «Саломея (1992) Кармело Бене, «Парсифаль» (1991) Роберта Уилсона, «Смерть в Венеции» (2013) Томаса Остермайера, где цепь парафраз удачно обрамляет реплики, диалоги персонажей.

В третьем случае спектакль строится «на игре планов или интертекстуальности между означающими системами написанного и представленного текста (written and performed text)» [1, с. 178], т.е. (вербального) текста сценария или постановки и (невербального) текста перформанса. Например, «Вариации на тему смерти» (2003) Клода Режи.

Более того, любой спектакль служит ярким примером интертекстуальной игры между различными типами знаков, принадлежащим отдельным видам искусства. Семиотические системы живописи, музыки, танца, поэзии значительно обогащают театр, придавая спектаклю характер Gesammtkunstwerk'a, синтетического произведения искусства.

Театр активно движется в сторону внежанровых и полистилистических структур, сочетая музыку, танец, живопись, литературу. Применяя выразительные средства различных искусств, постмодернистский театр создает принципиально новый эстетический продукт.

Современный театр – это «театр меняющихся иерархий», когда в спектакле на первый план в тех или иных эпизодах выходят разные средства выражения: сценическое действие, свет, музыка, инсталляция, пантомима. Такой спектакль представляет собой ряд модуляций – переходов из жанра в жанр, из одного вида искусства в другой.

Использование широкой палитры выразительных средств «дает стимул творчеству, креативной работе, где одновременно включаются в игру эмоциональное и рациональное, скрытое и явное, локальное и глобальное» [4, с. 1], придавая спектаклю более экспрессивный облик.

Таким образом, сегодня театр приобретает новое измерение. Он постепенно отходит от искусства, апеллирующего к тексту, мимесису, репрезентации, и обращается к искусству, которое интересует игра означающих, политика образа, деконструкция спектакля, событие и эксперимент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aston, Elaine and Savona, George. Theatre as Sign's System. – London: Rouledge, 1991. – 158 p.
2. Kaye, Nick. Postmodernism and Performance. – London: Palgrave Macmillan, 1994. – 188 p.
3. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatishes Theater. – Frankfurt-am-Main: Verlag der Autoren, 1999. – 506 s.
4. Reinell, Janelle and Roach, Joseph. Introduction // In: «Critical Theory and Performance» (Eds. by J. G. Reinell & J. R. Roach). – Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992. – P. 1–5.

Алисейчик Г.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЙ БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР КУКОЛ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Современный белорусский театр кукол можно охарактеризовать как театр высокопрофессиональный и динамично развивающийся, склонный к экспериментам, поискам новых театральных идей, нового театрального языка. Он интегрирован в европейский театральный процесс, творчество белорусских режиссеров и сценографов хорошо известно и востребовано в европейских странах, о чем свидетельствуют постоянные творческие контакты, приглашения на постановки, гастроли, фестивали.

В последний период в творчестве белорусских кукольников наблюдается тенденция к профессиональной универсализации. Актеры-кукольники наряду с кукловождением владеют приемами драматической игры. Режиссеры при инсценизации литературных произведений часто выступают в роли драматургов, инсценировщиков (А. Лелявский, О. Жюгжда, Н. Андреев и др.). Главный режиссер Гродненского театра кукол О. Жюгждаставит спектакли, как в кукольных, так и в драматических театрах, удачно пробует свои силы в сценографии. Так, в спектакле «Трагедия о Макбете» он выступил как режиссер, актер и автор декорационного решения. Причем сценография этого спектакля была отмечена дипломом Международного театрального фестиваля в г. Суботице (Сербия).

Главный режиссер Белорусского государственного театра кукол А. Лелявский также пробует свои силы в драматической режиссуре, в Национальном академическом драматическом театре им. М. Горького в 2007 г. им поставлен спектакль «Каштанка» А. Чехова.

Белорусские театры кукол работают с куклами различных систем: марионетками, перчаточными, планшетными, теневыми, тростевыми. Используются приемы театра масок, совмещения в одном сценическом пространстве куклы, маски и актера, так называемого «живого плана».

Наряду с экспериментами и различными новациями, есть спектакли, которые возрождают традиции старинного белорусского кукольного театра батлейки: «Рыгорка – ясная зорка» А. Вертинского в Брестском и Могилевском театрах кукол, «Меч ангела» И. Сидарука в Минском областном театре кукол «Батлейка», «Царь Ирод или Видения колядной ночи» Г. Барышева в Белорусском государственном театре кукол и ряд других.

Театры кукол экспериментируют в области драматургии, обращаются к пьесам и литературным произведениям, которые ранее не ставились на сценах кукольных театров: «Чайка» А. Чехова, «Холстомер» Л. Толстого, «Ганнеле» Г. Гауптмана, «Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов» А. Пушкина и т. д.

Вполне вероятно, что опыт кукольников может быть использован и вдругих видах театра: музыкальным, драматическим. Подобно тому, как кукольный театр сегодня применяет приемы драмы, мюзикла, в некоторых спектаклях драматических театров можно увидеть кукол, использование элементов народного театра батлейки. В качестве примера можно привести постановки Н. Пинигина «Дитя из Вифлеема» в Театре-студии киноактера (1993 г.), «Калядная ночь» Н. Гоголя (2011 г.) и «Тутэйшыя» Я. Купалы (1989 г.) в Национальном академическом театре им. Я. Купалы.

Творчество современного театра кукол в лучших своих работах показывает, что расширение арсенала выразительных средств, синтез различных видов и жанров театрального искусства может быть успешным и плодотворным.

Истоки этих процессов связаны с той концепцией театра кукол, которая была создана еще в советский период.

За годы существования Советского Союза в стране была создана уникальная модель кукольного театра, не имеющая аналогов в мире. Для того чтобы ясно представить себе роль кукольных театров в современной художественной культуре, попробуем проанализировать, в чем состояла особенность советской модели кукольного театра, каковы были ее «плюсы» и «минусы». Ведь все театры кукол Беларуси созданы

в советский период, их ведущие актеры, режиссеры, художники получили образование в советских театральных ВУЗах.

С момента своего создания система советских кукольных театров была ориентирована на работу с детской аудиторией. Основу репертуара составляли пьесы по мотивам популярных сказок отечественных и зарубежных авторов, а также фольклорных произведений. Следует отметить, что стремление превратить кукольный театр в театр преимущественно детский, было искусственным и не вытекало из эстетики театральной куклы.

Исторически кукольный театр никогда не был театром для детской аудитории. Он зародился в древних религиозных обрядах и мистериях, многие его направления носили культовый характер, как, например, рождественский театр (батлейка, шопка, вертеп).

С другой стороны, кукольный театр был важнейшим элементом народной смеховой культуры, где его функциями были сатира и пародия, достаточно вспомнить представления русского Петрушки, английского Панча, итальянского Пульчинелло, французского Полишинеля, немецкого Гансвурста, интермедии белорусской батлейки. Чаще всего представления народного кукольного театра происходили на улицах и площадях во время ярмарок и народных гуляний, где в числе зрителей мог оказаться любой желающий. Таким образом, зрительская аудитория кукольников исторически была самой широкой, практически недифференцированной.

Искусственно созданные репертуарные ограничения, ориентация на детскую аудиторию, значительно повлияли на развитие кукольного театра в советский период. Грубоватый площадной юмор, сатира и пародия народного театра остались в прошлом. Там же осталась батлейка с ее возвышенной религиозностью и незатейливыми интермедиями.

Практически в советский период был создан новый кукольный театр, с новой эстетикой и новым репертуаром. У истоков советского театра кукол стоял С. Образцов, директор и главный режиссер московского Государственного центрального театра кукол. Этот театр послужил организационной и художественной моделью для создания системы театров кукол по всей стране, независимо от национальных традиций, региональной специфики и т.д. Идея «театра-лаборатории», в котором должна была создаваться новая эстетика театра кукол, возникла в 1930 г. на Первой Всесоюзной конференции работников театров кукол. Эта конференция проходила в Москве, ее участниками были ведущие мастера кукольного театра: Е. Деммени, В. Швембергер, А. Федотов, И. Ефимов, Н. Симонович-Ефимова, А. Федотов и др. На ней обсуждались вопросы создания в СССР широкой сети театров кукол, в задачу которых входила бы работа с детской аудиторией. Задача была масштабной, но сразу встал вопрос творческих кадров, которые требовались для ее решения. Поскольку подготовить большое количество кукольников разных специальностей за короткий срок было невозможно, участники конференции пришли к мысли о создании театра-лаборатории, в котором бы разрабатывались новые постановочные методы, создавалась драматургия для кукольной сцены. На спектакли этого театра, его репертуарную политику могли бы ориентироваться вновь создаваемые театры Советской страны.

Так и случилось. Спустя один год Государственный центральный театр кукол был создан в Москве. Его руководителем был назначен молодой актер С. Образцов, который получил известность как эстрадный исполнитель романсов с куклами. В нем счастливо сошлись музыкальная одаренность, артистизм, художественное образование (он несколько лет учился живописи во ВХУТЕМАСе), этот букет талантов был замечен руководством Центрального дома художественного воспитания детей РСФСР (театры тогда находились в ведении Наркомата просвещения) и С. Образцову было предложено возглавить новый театр.

Поскольку С. Образцов получил театральное образование в студии Московского Художественного театра, и некоторое время был актером МХАТа-2, то по модели крупного репертуарного театра, создавался и Государственный центральный театр кукол, с большой актерской труппой, цехами, административным персоналом, литературной частью, а затем – и с музеем кукол, архивом, библиотекой.

Советская модель кукольного театра принципиально отличалась от всех других, существовавших ранее. Традиционно кукольный театр был частью народной культуры, представления происходили во время праздников или в воскресные дни, они носили нерегулярный характер, поэтому кукольники часто переезжали с места на место, кочуя по ярмаркам. Как правило, их репертуар составляли несколько номеров с традиционными сюжетами о фокусниках, музыкантах, клоунах, сварливых супругах, невежественных лекарях, плутоватых торговцах и т.д. Профессиональный уровень определялся мастерством кукловождения, то, что сейчас называют анимацией, «оживлением» куклы. Иногда это мастерство было столь впечатляющим, что кукол сжигали на кострах как демонов, оживленных колдовскими чарами. Зрители были убеждены, что куклы двигаются и разговаривают сами. В 17 в. в колдовстве обвинялся французский кукольник Ж. Бриоше, причем основанием для этого обвинения было именно его мастерство владения куклами, которые казались неискушенной публике «живыми маленькими демонами».

Литературные сюжеты, серьезная драматургия крайне редко становились основой кукольных спектаклей. Хотя есть сведения о том, что кукольники играли «Макбета», некоторые другие шекспировские сюжеты, это скорее исключение из правила.

Советский репертуарный кукольный театр с самого начала ориентировался на добротную драматургию, в том числе – оригинальную, сотрудничал с ведущими драматургами. В первые годы своего существования Государственный театр кукол БССР в сотрудничестве с писателем В. Вольским создал спектакль «Дед и журавль», ставший со временем белорусской кукольной классикой. В его репертуаре была чеховская «Каштанка», сказки А. Пушкина. Планам театра помешала осуществиться начавшаяся Великая Отечественная война, но им было заявлено стремление работать с литературой самого высокого класса. Конечно, это было связано с тем, что у истоков нового кукольного театра, призванного решать просветительские, воспитательные, идеологические задачи, стояли люди, получившие образование в столичных театральных студиях.

На смену наивному и непосредственному народному театру пришел профессиональный театр кукол с ясно сформулированными задачами, стационарными труппами, обширным репертуаром.

«Плюсом» новой системы была добротная драматургия, подробная разработка образов героев, высокое мастерство сценографов и скульпторов – изготовителей кукол. Куклы народных представлений были, безусловно, проще, чем те произведения театрально-кукольного искусства, которые играли на сценах советских кукольных театров.

«Минусы» советского театра кукол были следствием и развитием «плюсов». Создав новую модель кукольного театра, главный кукольник Советского Союза С. Образцов не создал новой театральной школы. Его педагогический опыт был кратковременным и непостоянным. Время от времени С. Образцов набирал курсы режиссеров, художников театров кукол в ГИТТИСе, организовывал высшие курсы для режиссеров и художников из национальных республик. Но постоянно действующего учебного заведения, где готовили бы кадры для театров кукол, в столице страны создано не было. Со временем эту функцию принял на себя Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, где готовили кукольников разных специальностей: актеров, режиссеров, художников, который стал основным источником высококвалифицированных кадров для театра кукол. Помимо Ленинграда, кукольников также готовили в Свердловске (ныне Екатеринбург), Ярославле, Харькове, Минске.

Студенты актерских и режиссерских курсов на отделениях кукольных театров обучались и воспитывались в театральных вузах по системе Станиславского, то есть, в традициях «школы переживания», психологического театра. Такое образование естественным образом прививало желание работать с психологической драматургией, сложными характерами героев.

Между тем театральная кукла совершенно не приспособлена для воплощения психологической драматургии. Кукла как средство театральной выразительности имеет знаковую природу. Этот знак может выражать добро или зло, красоту или безобразие, в зависимости от задачи, поставленной создателями спектакля. Внешность куклы несет исчерпывающую информацию о сценическом образе персонажа. И этот образ остается неизменным на протяжении всего спектакля. А некоторые образы народного кукольного театра, такие как Петрушка, Панч, Полишинель, Карагез, Гансвурст, Гиньоль и т.д., сохраняют свои характерные черты на протяжении нескольких столетий.

Кроме того, существуют особенности зрительского восприятия кукольного театра, зритель не сопереживает играющей кукле так, как он сопереживает живому (драматическому) актеру, просто потому что она – вещь, предмет, неживая материя. Это характерное свойство театра кукол, которое всегда следует учитывать при формировании репертуара и выборе выразительных средств.

В силу указанных причин, можно говорить о том, что наиболее естественной и гармоничной для кукольного театра является драматургия «театра представления», а не «театра переживания». В первой основная динамика действия заключена в сюжетной коллизии, во второй – в исследовании характеров и психологии героев.

Принципиальные различия выразительных средств и особенности зрительского восприятия драмы и кукол должны были бы диктовать и различия в репертуарной политике, но в последние годы происходит обратный процесс. Как реакция на прошлые репертуарные ограничения, среди кукольников все более популярной становится точка зрения, согласно которой кукла может играть любую драматургию, без жанровых и любых других ограничений. Афиши кукольных и драматических театров все меньше отличаются друг от друга. С такой точкой зрения трудно согласиться, так как существует художественная специфика театра кукол и драматургический материал должен отвечать этой специфике.

В конце шестидесятых годов прошлого века наступил момент, когда перестали действовать жесткие репертуарные ограничения, связанные с ориентацией на детскую аудиторию, и на сценах театров кукол стали появляться спектакли для взрослого зрителя. Здесь также пионером выступил ГАЦТК под руковод-

ством С. Образцова. Там были созданы такие спектакли как «Чёртова мельница» Я. Дрды, «Божественная комедия» И. Штока, «Дон Жуан» В. Ливанова, Г. Бардина. Некоторые из этих пьес впоследствии вошли в репертуар Государственного театра кукол БССР.

Затем в репертуарной афише белорусских кукольных театров стали появляться оригинальные постановки для взрослого зрителя. Это были «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «Сымон-музыка» Я. Коласа, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Буря» В. Шекспира в Государственном театре кукол БССР, «Тристан и Изольда», «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери в Могилевском театре кукол, «Тутэйшыя» Я. Купалы в Гродненском театре кукол и др.

Постепенно кукольники стали работать с все более сложным драматургическим материалом, в том числе – с психологической драмой, к воплощению которой театральная кукла не приспособлена в принципе. Кукла статична по своей природе. Характер кукольного персонажа заложен в самой конструкции куклы, ее внешнем облике и пластических возможностях, и характер этот остается неизменным на протяжении всего сценического действия. Могут меняться сценические обстоятельства, характер действия, настроение персонажей. В руках опытного кукловода кукла может грустить и радоваться, удивляться, испытывать смущение. Но в силу своей природы кукла не может передать сложные психологические переживания.

Тем не менее, на сценах театров кукол продолжала появляться психологическая драматургия, и это требовало неких перемен в арсенале выразительных средств. Такие перемены произошли, и выразительные средства кукольников были расширены с помощью так называемого «живого плана», то есть включения в действие кукольного спектакля отдельных эпизодов, исполняемых актерами в приемах драматического театра.

Широкое распространение получили спектакли, где одни персонажи были представлены куклами, другие игрались «живым планом». Примером логичного и оправданного применения «живого плана» в кукольном спектакле является постановка «Божественной комедии» И. Штока в ГАЦТК, а затем, с использованием того же постановочного решения, этот спектакль появился и в репертуаре Государственного театра кукол БССР.

В «Божественной комедии» Бога и Ангелов актеры играют в «живом плане», Адама и Еву – с помощью кукол. Обоснованием приема в данном случае является различная природа персонажей: божественная – у одних, человеческая – у других.

В некоторых случаях, когда показать процесс сложных психологических изменений в характере героя кукле не под силу, режиссеры применяют прием, когда персонаж спектакля представлен и куклой, и «живым планом». То есть персонаж, первоначально представленный куклой, для показа сложных психологических изменений превращается из куклы в человека, затем – снова в куклу, как это происходит в спектаклях Государственного театра кукол БССР «Буря» В. Шекспира, Брестского театра кукол «Холстомер» Л. Толстого и ряде других.

Применение таких приемов часто приводит к эклектике, когда спектакль нельзя определить ни как кукольный, ни как драматический. «Раздвоение», а иногда – и «растроение» сценического облика персонажа, когда образ создается с помощью «живого плана» и кукол разных систем, на наш взгляд, нарушает целостность зрительского восприятия спектакля.

Выше уже говорилось о том, что зритель по-разному воспринимает спектакли кукольные и драматические. И эти особенности зрительского восприятия при создании спектаклей режиссерам и художникам необходимо учитывать.

Переход от куклы к «живому плану» должен быть оправдан и эмоционально, и эстетически, иначе зритель будет воспринимать что-то одно – или кукольную составляющую спектакля, или драматическую, «живой план».

Изначально кукла создана совсем не для сопереживания и психологизма, у кукольного театра иные цели и задачи – отстранение сценической ситуации, ее абстрагирование, неожиданная трактовка сюжета через восприятие необычного персонажа: звезды, ветра, облака, птицы. Его театральное преимущество, отличительная особенность – это возможность показа фантастических миров, сверхъестественных героев, сказочной реальности.

Родина театральной куклы – древние обряды и мистерии, где изображался мир богов и фантастических существ, всего того, чего нельзя встретить в повседневной жизни. И театральная кукла органично чувствует себя в сюжетах сказочных, невероятных, удивительных, именно там ее законное место (законное – в смысле законов театральной эстетики).

Активные творческие эксперименты, происходящие в искусстве театров кукол, безусловно, требуют серьезного анализа театроведов и театральных критиков. Но аналитических материалов, статей, рецензий на премьерные спектакли сегодня явно недостает. Очень небольшое число театроведов (точнее, единицы) занимаются вопросами кукольного театра.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что, несмотря на существующие проблемы, искусство кукольных театров сейчас развивается в нашей стране очень интенсивно. Не будет преувеличением сказать, что данный вид театрального искусства сегодня лидирует в выработке нового сценического языка, неустанно расширяет свои сценические возможности. Как любой экспериментальный процесс, имеющий целью расширение круга выразительных средств, он имеет свои издержки и недостатки, которые выражаются в склонности к эклектике, недостаточном уровне кукловождения, просчетах в репертуарной политике и т.д.

Несомненно, этот процесс нуждается в анализе и широком профессиональном обсуждении. Фактически, в данном случае идет речь о выработке новой концепции актерского и режиссерского искусства, потому что современному театру кукол нужен актер, который одинаково хорошо владел бы и навыками кукловода, и мастерством драматического артиста, обладал бы хорошими вокальными и пластическими возможностями. Режиссер кукольного театра должен владеть приемами драмы, хорошо знать различные системы кукол, их конструктивные особенности. В этой связи можно говорить о новых методах театрального образования, более универсальных, чем теперешние, и, как следствие, о новом театральном языке. Практически в белорусском театре кукол происходит движение к универсальному («тотальному») театру, в котором стираются все видовые ограничения, и используется весь арсенал сценических средств выразительности.

Афонина Е. С.
(Украина, г. Киев)

КОД И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ «ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ» В МИФЕ

Характерные особенности мифа и кода, содержание мифа и «двойного кодирования», мифологизация событий и мифотворчество привлекают внимание исследователей, которые стремятся с помощью знаковых комплексов-кодов раскрыть смысл современных произведений. «Большинство исследователей полагало, что непосредственно данное нам содержание текстов (мифов – **Е.С.**) – это код; разгадав его, мы доберемся до истинного значения [1].

Символ-код в мифе и мифологии, которые являются объяснением окружающего мира и установлением контакта с этим миром с помощью знаков, кодов и символов изучают Е. Голосовкер, Ф. Кэссиди, Дж. Кэмпбелл, А. Лосев, М. Мамардашвили, Б. Малиновский, Е. Мелетинский, А. Пятигорский, В. Топоров, М. Элиаде. Во многих принципах данных концепций, основные положения совпадают с теорией Чарльза Пирса о коде-знаке-символе-индексе-иконе.

В научной и популярной литературе существует множество определений кода. Чарльз Пирс изучает код – знак – универсалии, код – знак – репрезентамент, в котором репрезентамент и знак имеют двойственное отношение как объект и его репрезентация. Кроме того, Ч. Пирс разделяет код на знак-символ, знак-индекс и знак-икона. У Жана Локона культурный код может быть реальным, воображаемым и символическим, что у Ролана Барта дополняется еще и герменевтическим, семиотическим, нарративным. У Георга Вильгельма Фридриха Гегеля код – это абсолютная идея, а у Клода Леви-Стросса коды – ментальные структуры. Мишель Фуко рассматривает код в зависимости от исторической ретроспективы: код-слово в период Возрождения, код-образ – классический период, система знаков – новое время.

Про «код» как система правил сочетания, благоустройства символов, или как способ структурирования пишет А. Усманова [5, с. 364-365]. «Энергичный символизм» и «православный понятный неоплатонизм» (авторские самоопределение) философа, филолога Алексея Лосева как религиозно-философская концепция приобретают особое значение при изучении кода и двойного кодирования в мифе. А. Лосев пишет, что миф «не выдумка, а содержит в себе строжайшую и определенную структуру и логику, то есть, прежде всего, диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще» [4, с. 35]. В целом его концепцию можно определить, как культурологическую рефлексию, которая представляет «диалектическое саморазвитие единого живого телесного духа», адекватного представления единства телесного и духовного в мифе.

Миф рассматривается культурологом Мирча Элиаде как реальность и ценность человеческого существования с соотнесением ее с сакральным мифологическим временем и «парадигматическими» санкциями. Ученый классифицирует мифы с точки зрения их функционирования в ритуале, модернизирует мифологическое познание и обесценивает историческое и профанное время, историю и временную необратимость. С таких позиций он углубляет представления Б. Малиновского о сверхъестественных предках, первоначальную онтологию с «платоновской» структурой, индийской техникой сосредоточения.

Опираясь на энциклопедические данные о коде в разных областях науки и культуры, делаем вывод, что код-знак-символ-образ является неким простым (сложным) объектом. Онвоспринимается на уровне

чувств и в процессе общения выступает предметом (явлением, действием, событием, свойством образа, предмета, действия), т.е. системой правил, с помощью которых информация сохраняется, передается, обрабатывается [5].

Кодирование представляет собой многоступенчатый процесс переработки источника информации (кода) в предметное или смысловое значение (кода-знака-символа-образа).

Например, код-образ Галатеи – морской нимфы, стал олицетворением красоты (кроме того, воплощением спокойного и блестящего моря). Европейские поэты и драматурги обращаются к мифу о Галатее и Полифеме, начиная с XVI и в XVII веках, воспевая многократно: трагедии «Галатея» П. Торелли и И. Гундулича; эклога «Галатея» Я. Саннадзаро; поэмы Л. де Гонгоры «Сказание о Полифеме и Галатее», Ж. де Лафонтен «Галатея». Одновременно сюжет пользовался большой популярностью в музыкально-драматическом искусстве: оперы «Галатея» С. Орланди; «Галатея» Л. Виттори; «Ацис и Галатея» М. Шарпантье; «Ацис и Галатея» Ж. Люлли. Интересно, что в XVIII и XIX веках миф воплотился только в оперных постановках («Ацис и Галатея» Дж. Эклса, «Ацис и Галатея» Г. Штельцеля, «Галатея» Н. Порпоры).

Начиная с античности, код и кодирование упоминается у софистов и стоиков на примере персонификации богов (Зевс, Апполон, Гермес) с воплощением их личных качеств. У Платона доминирующей была философско-символическая интерпретация мифов, а древнегреческий философ Эвгемер (3 в. до н.э.) видел в мифических образах обожаемых исторических деятелей, собственно, и до сих пор это явление присуще некоторым народам наделять своих вождей качествами богов.

В отличие от этого толкования кодов-образов, в период Средневековья, христианские теологи античных богов отождествляли с бесами. Гуманисты эпохи Возрождения трактовали античную мифологию в качестве моральных поэтических аллегорий. А уже аллегорическое толкование мифов, с присущими им кодами, оставалось до трактатов Боккаччо и произведений Ф. Бэкона.

«Божественной поэзией» представлял миф итальянский ученый Дж. Вико, как поэтическое понимание первоначального идеологического синкретизма. Ее своеобразие он связывает с неразвитыми и специфическими формами мышления, сравнимыми с детской психологией. Вико подразумевает чувственную конкретность и телесность, эмоциональность и богатство воображения при отсутствии здравомыслия, перенос человеком на предметы окружающего мира своих собственных свойств, неумение абстрагировать атрибуты и форму от субъекта, замену сути «эпизодами».

Трактовка кода в мифах у Дж. Вико совпадает с определением знака-кода как определенного эмпирического материального объекта, который воспринимается на чувственном уровне и выступает в процессе общения и мышления людей представителем какого-то другого объекта [2].

С мифологическими традициями и их использования связаны фольклор и древние литературы. К концу XVII в. на Западе мифологические сюжеты, почти как коды, пронизывали художественные произведения. На Востоке такой процесс длился еще дольше. Хотя история литературы и философии склоняются к демифологизации с вершиной в период просвещения в XVIII в.

Национальное своеобразие, национальный код на примере поэтических опусов изучал в мифах немецкий философ И. Гердер. У Ф. Шеллинга в трактовке мифа доминирует символический фактор, символическое начало превалирует над аллегорическим. Именно Ф. Шеллинг увидел продолжение мифотворчества в искусстве и отражение индивидуальности авторов в этом процессе. Своеобразные знаки-коды-копии в сказке и ее героях открыли немецкие ученые-филологи Я. и В. Гримм («Немецкая мифология», 1835).

Кодами-символами животных в сказочных, эпических, мифологических сюжетах изобиловали астральные и лунарные мифы. Позже языковой компонент сменился символом в природных циклах. Поэтому, код-символ стал доминирующим, собственно, как у Ф. Шеллинга.

Кодами, связанными с обычаями и обрядами, занимались ученые английской антропологической школы (Э. Тайлор, Э. Лэнг, Г. Спенсер). Их интерпретация мифов совпадала с объяснением окружающего мира как архаического способа существования и познания человечества.

Код и кодирование в мифе у антрополога, этнолога, культуролога, фольклориста и историка религии Джеймса Джорджа Фрэйзера систематизировано с опорой на фактический материал по первобытной магии, тотемизму, анимизму, табу, религиозным верованиям, фольклору и обычаев разных народов. Он видел в магическом ритуале, обряде, с аграрными календарными культами «умирающих» и «воскресающих» богов (код-символ-образ). Непосредственно под влиянием Фрейзера кембриджская школа классической филологии (Ф. Корнфорд, А. Кук, Г. Марри, Д. Харрисон) приоритет ритуала над мифом в своих поисках сделала источником развития религии, философии и искусства древнего мира.

Коды из мифов и мифологических сюжетов влияли на развитие искусства во все времена. Греческая мифология стала не только арсеналом, но и почвой древнегреческого, а позже, европейского искус-

ства. Без знания мифов, или кодов-образов невозможно понять сюжеты многих картин, опер, балетов и образный строй поэтических шедевров.

С конца XIX в. процесс демифологизации постепенно изменился и уступил место ремифологизации со стороны писателей, критиков, философов, социологов, этнологов. При трактовке европейской культуры кодами-символами стали Дионис и Аполлон у Ф. Ницше По концепции Ницше аполлоническое начало в изобразительном искусстве и искусстве пластики сочетается с музыкальностью дионисийского, открывая путь к их синтезу.

Весь период развития искусства связан с обращением творцов к мифологическим сюжетам и героям. Образ Орфея является кодом-символом миротворца, замечательного певца и музыканта, и, начиная с античности, вдохновлял многих драматургов (Эсхил, Еврипид), художников (П. Рубенс, Б. Кардуччи, О. Роден, Д. Доменикино, А. Канова), композиторов (Ф. Лист, К. Глюк, И. Гайдн, Ж. Оффенбах, И. Стравинский). Образ Орфея получил воплощение в опере Кристофа Виллибальда Ґлюка, которая была написана на либретто Раньери де Кальцабиджи. Музыку из оперы К. Глюка цитировал в своей оперетте «Орфей в аду» композитор Жак Оффенбах. Этот миф был представлен в оперном искусстве многократно, в том числе к этому сюжету обращался К. Монтеверди.

Культурно-исторические традиции накапливают, консервируют и воспроизводят информацию о прошлом с помощью символов-кодов, образов-кодов, сюжетов-кодов в разных жанрах (миф, сказка, предание, легенда, рассказы, песня, хоровод и т.п.). Функции культурных кодов обеспечивают процессы сохранения, коммуникации, обработки (трансформации) информации, что совпадает с функциями мифа. Процесс «двойного кодирования» в произведениях на мифологические сюжеты связан с принципами использования их тематического материала в каждом новом случае и жанре переосмысление более ранних произведений, новой трактовкой их сюжетов и приемов воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин, Ю. FAQ: Сравнительная мифология. 7 фактов о компаративном методе изучения мифологических традиций / Ю. Березкин. – Режим доступа: http://postnauka.ru/faq/2940
2. Дианова, В. Культурология: основные концепции: Учеб. пособие. / В. М. Дианова. – СПб.: Изд. С.-Петерб. ун-та, 2005. – 280 с.
3. Кессиди, Ф. От мифа к логосу: Становление греческой философии) / Ф. Кессиди. – СПб.: Алетейя, 2003. – 360 с.
4. Лосев, А. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Сост. подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
5. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий). – Режим доступу: http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encyclop-all.html-#_Toc16546803.

Валуца С.А.
(Украина, г. Киев)

МИХАИЛ СТАРИЦКИЙ – РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК ПРОИЗВЕДЕНИЙ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ НА СЦЕНЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

В статье рассматривается процесс трансформации фольклорных традиций произведений Николая Гоголя, в спектаклях Михаила Старицкого в поэтико-романтическом аспекте в конце XIX столетия. М. Старицкий есть основоположников украинского профессионального театра, который впервые инсценировал произведения Н. Гоголя на сцене украинского профессионального театра.

В этом году общественность Украины отмечает 175-летие со дня рождения основоположников украинского профессионального театра на территории Восточной и Центральной Украины во второй половине XIX– начале XX столетий – М. Кропивницкого и М. Старицкого. Они заложили основы украинского театра и драматургии. Именно этот период в истории развития украинского театра принято называть – классическим национальным театральным искусством. Историки, культурологи, театроведы, филологи определили период второй половины XIX – начала XX веков как «золотой век» украинского профессионального театра.

Творческое наследие М. Старицкого, в частности в драматургии, живет на сцене театров более 200 лет. Тексты либретто, написанные им к операм и опереттам стали неотъемлемой частью украинского сценического искусства. Долгие годы М. Старицкий плодотворно сотрудничал с основоположником украинской оперы Н. Лисенко. Благодаря их совместным усилиям были созданы оперы: «Тарас Бульба», «Утопленная», «Рождественская ночь», которые и сегодня с большим успехом идут на сценах национальных оперных театров в Украине. Инсценировал и поставил произведения Н. Гоголя на украинском языке именно М. Старицкий.

Целью статьи есть анализ процесса трансформации фольклорных традиций произведений Н. Гоголя в инсценировках и спектаклях М. Старицкого в поэтико-романтическом аспекте.

Фундаментальные работы по вопросам истории развития украинского театра и культуры в период второй половины XIX – начала XX веков сделали: М. Драгоманов, И. Франко, Л. Старицкая-Черняховская, С. Русова, Олена Пчилка, Н. Лысенко, Н. Зеров, А. Кисиль, Ю. Меженко, П. Рулин, Д. Антонович, И. Огиенко, Н. Вороной, С. Петлюра, А. Билецкий, Я. Мамонтов, Л. Сокирко, Ю. Бобошко, Р. Пилипчук, Н. Кузякина, В. Фирсанова, Ю. Станишевский, Р. Коломиец, С. Безклубенко.

Многие вышеобозначеные теории исследований стали основой современных научных работ по этой тематике, например, Н. Корниенко, А. Баканурского, Н. Чечель, Т. Кинзерской, А. Веселовской, А. Липковской, В. Стрельчук, Е. Коваленко, З. Сидоренко, В. Канивца, В. Полищука и др.

Пьесы М. Старицкого продолжили традиции романтизма украинской драматургии первой половины XIX века. Речь идет об инсценировках повестей Н. Гоголя из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»: «Рождественская ночь», «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь или Утопленная», а также его пьесы поэтико-романтического репертуара, такие, как «Маруся Богуславка», «Богдан Хмельницкий», «Оборона Буши», «Последняя ночь», инсценирована повесть Н. Гоголя «Тарас Бульба». И хоть драматургия М. Старицкого исследовалась многими учеными такими, как: Л. Сокирко, М. Комишаченко, О. Цибанева, З. Мороз, В. Канивец, Л. Демьяновская, но инсценированные им произведения Н. Гоголя рассматривала в своих работах только В. Фирсанова в 1960-х годах XX века» [31, с. 136-137].

В работах украинских ученых, подчеркивалось то, что Н. Гоголь пытался раскрыть в своих ранних повестях украинский колорит, который в инсценировках М. Старицкого не только не теряется, а раскрывается еще полнее и глубже.

Р. Коломиец, анализируя процесс, развития театральной труппы И. Карпенко-Карого и А. Саксаганского указывает, что, «режиссура М. Старицкого с эффектным решением сценического пространства, живописным мизансценированием, стремлением актеров к типажным исполнительским манерам постепенно определилась как режиссура музыкально-драматического театра. Не случайно в конце 80-х годов стала необходима новая труппа, количественную основу которой бы составляли вокалисты, хористы и танцовщики, способные для исполнения развернутых музыкально-хореографических полотен» [6, с. 58-59].

А. Кисиль утверждал, что сценическое творчество, художественное направление и манера игры украинских актеров 80-х гг. XIX века, – корифеев украинского театра, в период возобновления украинских спектаклей после категорического запрета Эмским актом 1876 года до конца 1881 г. – повлияли на весь современный для них театр украинский и утвердили определенную школу [5, с. 96-97].

Я. Мамонтов и А. Билецкий указывали, что: «Название «бытовой театр» содержит две существенно различные театральные системы, а именно: романтическо-бытовую и реалистично-бытовую» [2, с. 10].

Исследования театрального искусства периода XIX–XX столетий, в частности изучение процесса трансформации фольклорных традиций в произведениях Н. Гоголя в инсценировках и спектаклях М. Старицкого в поэтико-романтическом аспекте не было.

М. Старицкий большое значение уделял творчеству Н. Гоголя, и особенно его повестям. Инсценировка произведений Н. Гоголя стала для М. Старицкого своеобразной школой не только творческого использования поэтико-этнографического материала из жизни украинского народа, а еще и содействовала сохранению его для потомков. И что особенно важно, были сохранены методы изображения героического прошлого украинцев в эстетике поэтико-романтического театра. Литературное наследие М. Старицкого обогатило произведения Н. Гоголя украинским словом, новым содержанием, он поднял их до гражданского звучания.

Сегодня, без предубеждений и идеологических наслоений, свойственных советским временам, М. Липовецкий акцентировал на том, что, «вообще, реализм в русской литературе – это фантом. Существует великий миф о русском реализме. Что мы видим, когда смотрим на XIX столетие? Мы видим романтические структуры, обогащенные психологическим анализом. Именно таким есть «реализм» Толстого и Достоевского, по мнению М. Липовецкого, а с другой стороны мы видим «натурализм», великого романтического писателя Н. Гоголя, которого русская критика ошибочно объявила реалистом. Вообще, о какой схожести к реальности можем говорить? В. Набоков не случайно писал, что реальность – это слово, которое необходимо употреблять только в кавычках» [10].

Именно у М. Старицкого изображение жизни известных персонажей из произведений Н. Гоголя, их быт на сцене театра всегда были тесно связаны с народной разговорной основой. Он воспитывал любовное отношение не только к родному слову у зрителя и актеров, но и к авторскому тексту. Спектакли режиссера М. Старицкого принадлежат к лучшим достижениям украинского профессионального театра в 80-х и 90-х гг. XIX столетия.

Театральными легендами стало исполнение главных ролей корифеями украинского театра, особенно: А. Затыркевич-Карпинской роли Хиври в оперетте «Сорочинская ярмарка», А. Саксаганским роли Головы в опере «Утопленная…». Н. Садовский был исполнителем роли Тараса Бульбы в спектакле по одно-

именной драме М. Старицкого в Первом стационарном украинском театре в г. Киеве в начале XX века. В этом же театре, по воспоминаниям И. Марьяненко, при исполнении роли матери в спектакле «Тарас Бульба» у прославленной украинской артистки М. Заньковецкой голос звучал трепетно, глубоко, страстно. С удивительною силой органичного перевоплощения и художественной правды она использовала и воплощала манеру народного плача в сцене прощания с сыновьями [21, с. 109]

Не случайно свою драматическую деятельность М. Старицкий начал с инсценировки произведения Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» – оперой «Рождественская ночь» (музыка Н. Лысенко) и опереттой «Сорочинская ярмарка». Со временем по произведениям Н. Гоголя им были написаны сначала либретто к опере Н. Лысенко «Тарас Бульба» (1880), а затем (1893) одноименная драма на пять действий, и либретто к опере «Утопленная или Майская ночь». Драматург делал инсценировки и переработки произведений других авторов, что обогащало репертуар украинского профессионального театра.

М. Старицкий вместе с выдающимся украинским композитором Н. Лысенко содействовали процессу становления и утверждения музыкального жанра на сцене украинского театра. Во времена запретов украинского слова и культуры, они вдвоем начали свою театральную деятельность в 1872 году в аматорском «Первом музыкально-драматическом кружке» в г. Киеве (салон сестер Марии и Софьи Линдфорс). Для расширения репертуара инсценировали в жанре музыкальной комедии повесть Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», осуществив её постановку, и позднее переделали в оперу «Рождественскую ночь».

Первая постановка пользовалась огромным успехом, о чем свидетельствуют фотографии, афиши, программы и издания оперы (клавир) тех времен, которые можно увидеть в экспозиции Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины.

Новаторство М. Старицкого проявилось не только в общей тенденции к переменам рассказа драматическим действием, но и еще в трактовке отдельных образов, особенно Пацюка, который в повести Гоголя – ленивый бездельник, а вот у М. Старицкого в пьесе абсолютно другой Пацюк. Автор сохраняет за ним черты героя, а это, в свою очередь, дает возможность придать большую значимость образу старого казака. Смог вложить в уста Пацюка наполненные глубоким лиризмом воспоминания о Запорожской Сечи, которую уничтожила Катерина II в 1781 г. Пацюк взволновано говорил о народных страданиях, обращался как к Вакуле, так и ко всей молодежи со словами, которые пробуждают национальную гордость, чувство патриотизма. М. Старицкий мастерски вплетал сцены Пацюка в основную сюжетную ткань произведения, использовал приём сна, и тем самым события гоголевской повести переводил в реальность. В «Рождественской ночи» много песен, куплетов, обрядовых сцен, щедривок.

Проникновенный знаток глубин народной жизни, законов сцены, М. Старицкий мастерски использует колядки для связи между эпизодами, придавая действию сквозное звучание, постоянное эмоциональное напряжение. Радостно-веселое настроение молодежи сопровождается пением «Добрый вечир тоби, пане господарю», и «Нова радисть стала…». И метко введенные шуточные интермедийные сцены отлично оживляли действие, выявляли и показывали все гоголевские «слухи, сплетни, шепотки», представляли украинское село во всем разнообразии психотипов его жителей и повседневной жизни.

На первый взгляд, новая украинская комедия «Рождественская ночь» стала прототипом украинских пьес, как подчеркивала Л. Старицкая-Черняховская, «веселая шутка, с пением, с танцами, с лирическим и комическим элементом. Скомпоновано ее было легко, сценично, музыку к ней написал мастер «первой руки», и поэтому она необыкновенно нравилась зрителям. Но в этой «Рождественской ночи» «звучало» уже новое течение. Она (пьеса – прим. В.С.) вышла из-под пера сознательного украинца и интеллигента. Это новое течение выявилось в лице Пацюка. Комическая фигура колдуна – обжоры в рассказе превратилась в комедии в сознательного украинского героя-патриота. Композитор Н. Лысенко всем сердцем воспринял этот новый тип и глубоко трагично нарисовал в музыке «последнего орла».

«Рождественскую ночь» вначале показывали приватно, в доме Линдфорсов. Она вызвала такое общее восхищение, что молодые деятели отважились поставить ее в большом киевском оперном театре. Четыре дня подряд в помещении русской оперной антрепризы в Киеве показывали спектакль молодых украинских аматоров «Рождественскую ночь». Успех этой постановки спровоцировал появление так называемого Эмского акта в 1876 году 24 июля, 3-й пункт которого возвещал: «воспретить также различные сценические представления и чтения на малороссийском наречии (украинский язык), а равно и печатание на таковом же текстов к музыкальным нотам» – (Справка от **В.С.**).

Колоссальное впечатление этот спектакль произвел на киевское украинское общество. Ему посвящали свои воспоминания Олена Пчилка, С. Русова, Л. Старицкая-Черняховская, исполнители ролей А. Русов, А. Левицкий, К. Матвиев, Л. Кобылянский. Олена Пчилка вспоминая этот спектакль, отмечая, какое яркое впечатление он произвел на нее: «Спектакль был каким-то национальным торжеством. Зрители восприняли пьесу с энтузиазмом и пьеса этого заслуживала. Кроме совсем новых музыкальных номеров, которые очаровывали нас красотой мелодии, кроме сценичности и разнообразия текстового содержания – сцен комиче-

ских, что чередовались с основными, из которых наибольшее впечатление произвела картина у запорожца Пацюка, которого Старицкий обратил в идейного патриота… Мне не раз довелось видеть потом «Рождественскую ночь» уже как оперу в исполнении оперной труппы в Харькове в восьмидесятых годах (XIX ст. – прим. и перевод – **В.С.**) и в Киеве через двадцать лет, но я не видела в оперном исполнении и тени того, что показали нам аматоры, которые впервые исполнили «Рождественскую ночь» в киевском театре как «музыкальную комедию». Наши актеры были чудесными. Начиная от красавицы, какой должна быть, по мнению Гоголя, Оксана, и какой по настоящему была Ольга Александровна Лысенко, которая исполняла эту роль. Оксана привлекала своим чарующим голосом и чарующей, соответственно роли, то грациозно-кокетливой, то нежно-печальной манерой. Такой Оксаны я больше не видела!.. Вакула, А. Русов, пел с огромным вдохновением и редкой характерностью. Солоха (Липская) и особенно дьяк (Матвеев) были несравненно типичными без малейшего наигрыша. Даже второстепенные персонажи, «наилучший парубок» Грицко (Орест Левицкий), девчата, много внесли той этнографической достоверности, тону, одежды, того запала, содержания, что столько добавили красоты к пьесе-комедии [27, с. 675-676].

С. Русова приводит данные о том, что, «... режиссер Старицкий, покручивал усы, учил каждого так искренне, как лучше исполнить свою или большую или маленькую роль, чтобы общее впечатление было» [22, с. 183]. Далее она подчеркивала, что: «Первый спектакль этой оперетты состоялся 5 декабря 1872 года. Для аматоров это был настоящий триумф. И тогда они решили создать постоянно действующий артистический кружок, создать техническую комиссию для лучшего устройства спектаклей.

Опера прошла блестяще, или лучше сказать, воспринята была публикой с неимоверным энтузиазмом: все четыре спектакля подряд были заполнены до краев, с приставными стульями, и вырученной суммой не только были покрыты все расходы по театру, декорациям, переписке нот и т. д., и даже остаток в 375 рублей был отправлен в Самару голодающим» [30, с.137].

Интересную мысль высказал Д.Антонович про драматургическую работу М. Старицкого: «… Старицкий больше сберег в себе и культурно взрастил влияние старой драматургии. Он навсегда остался сторонником мелодрамы, но смягчал мелодраму бытовым характером своей творческой фантазии. Внешняя красивость, привлекательность сценической постановки доминируют в пьесах Старицкого» [1, с. 134].

Правда при этом Д. Антонович забывает о том, что драматические формы всегда были присущи украинской лирике, и что поэма издавна связана с народной песней. Именно в песне украинцы передавали свою историю своим потомкам. М. Старицкий это хорошо знал и широко использовал и в своей драматургии и в инсценировках произведений Н. Гоголя и других авторов. Итак, творческий поиск, который проводят искусствоведы на почве поэтического направления сценического искусства, в какой-то мере содействуют решению важной искусствоведческой проблемы. Очерчивается и определяется значение украинского поэтического театра как эстетической и национальной доминанты в жизни современного общества.

О. Островерх, считает, что профессиональный театр традиционно воспринимался как развлекательное «низкое» искусство. Развитие получали, в основном, легкие театральные жанры (что с одной стороны поддерживалось и имперской политикой). Потому никто не ожидал, что внезапно театр получит такую власть над обществом и сможет стать тем самым «камнем собирания», с которого начнется конструирование национального сознания. Известно, что народничество как художественное течение было поиском и усвоением художественной культурой аутентичных форм творчества, попыткой национальной идентификации через искусство.

Театр корифеев стал одним из активнейших причин этой программы, поскольку именно театр, по причине своей синтетичности, оказался способным до создания и визуализации универсальных культурных моделей, так сказать, в «натуральную величину». Ведь из всех видов искусства именно театр на то время владел наиболее доступными, универсальными и эффективными способами влияния на массовое сознание [19, с. 388.]. Так считал и М. Старицкий, что обязанность каждого писателя освещать жизнь простых людей до наименьших деталей как внешне, так и внутренне. «И чем глубже вы будете заглядывать в бездонный колодец – человеческую душу, тем полезнее будет ваш труд в театре…» – писал М. Старицкий [9, с. 3.]

В первое действие драматург вводит новые массовые сцены веселья молодежи, и обрядовые сцены, где поют колядки. В эти же сцены введены рассказ Тимоша о ведьме, рассказы девушек о чудесах в доме Солохи, эпизод с писарем (который видел, как черт украл месяц) передан в рассказе Григория. В то же время Старицкий развивает гоголевский «прием введения фантастического элемента с помощью рассказчика или через второе лицо», где автор с ироническим оттенком описывает чудеса, которые происходили, когда герои уснули или выпили лишнего. Этим приемом передачи событий через восприятие своих персонажей, удобным для драматургического произведения, автор пользуется, переводя косвенную речь в прямую.

Второе действие в точности повторяет гоголевскую повесть, в ней получает развитие сатирически-комический план. Завершается она сценой ссоры портнихи и Шпортунихи. Их спор о средстве, которым лишил себя жизни кузнец Вакула, помогает развитию основной драматической линии пьесы. Оксана,

услышав о смерти Вакулы, перестает быть притворно равнодушной. Чуб (в отличие от сюжетной линии повести), наблюдая отчаяние дочери, раскаивается в своем увлечении Солохой.

Третье действие происходит в доме Пацюка, и имеет такие сцены, которые откладывают решения конфликта и очень отличаются по содержанию от повести Н.Гоголя. Более всего это касается образа самого Пацюка, который в пьесе представлен украинским патриотом, мечтает возродить времена бывшей казацкой свободы. Сняты абсолютно все фантастические элементы, связанные с образом Пацюка в повести. С большим психологическим мастерством изображает М. Старицкий душевное состояние Вакулы, его борьбу между чувством любви к Родине и чувством к Оксане. Фантастические события, происходящие с кузнецом в повести, воспроизведены драматургом в диалоге Вакулы и Пацюка.

Старицкий отказывается от эффектных для театра фантастических сцен и картину полета в Петербург передает в виде сна Вакулы. Такой же прием драматург использует и в драме, а позже в либретто к опере «Тарас Бульба», когда Андрею во сне мерещится Марильца и события в Киеве.

Пребывание кузнеца при царском дворе передано через инсценировку диалога Вакулы и Пацюка, и авторской ремаркой. И хотя несколько страниц повести Гоголя были изложены в пьесе в виде короткой ремарки, в ней достоверно передано дух гоголевского произведения. Здесь и сострадание к запорожцам, которые приехали отстаивать свои права и вольности, и пренебрежительное отношение к царице и к ее приближенным: рядом с величественными в скорби фигурами казаков «царица - величественная женская фигура». Отказ М. Старицким от эффектной в театральном смысле сцены (во дворце царицы) можно объяснить тем, что инсценировщик был ограничен сценическим временем и должен был выбирать или сцену в Петербурге, или сцену у Пацюка. Автор выбрал последнюю; полностью изменив трактовку образа Пацюка. Несмотря на цензорский запрет освещать исторические события в Украине, драматург сумел придать патриотическое и героическое звучание пьесе.

В 1892 году под управлением ученика М. Старицкого выступала в Одессе труппа «Товарищество русско-малорусских артистов под управлением В.Е. Грицая, бывшим М.П. Старицкого, представлено будет: в первый раз в Одессе «Риздвяна нич», соч. М.П. Старицкого (по Гоголю)»: [афиша] // Новорос. Телеграф. – 1892. – 21 июня, №5480. А 23 июня уже подали рецензию на этот спектакль: «Комико-фантастическая оперетта Старицкого «Риздвяна нич» привлекла…многочисленную публику: театр был почти полон. Оперетта Старицкого переделана из известной повести Н.В. Гоголя…и переделана очень умело, со свойственным г. Старицкому знанием малорусской жизни и сцены. Третье действие пьесы так написано, что проходит при единодушном хохоте публики» [11.]. Думаем, что в данном случае и режиссер М. Старицкий и актерский состав труппы, приложили немало усилий для достижения этого эффекта во время работы над этим спектаклем! В своих воспоминаниях режиссер М. Старицкий писал, что «<…>я, в 1887–1888 гг. не имея оперных сил, ставил ее («Рождественскую ночь» - прим. **В.С.**) драматической труппой в столицах, с купюрами и разговорами, но тем не менее опера давала прекрасные сборы» [24, с. 478-479].

Еще в 1873 году М. Драгоманов начертал программу развития украинской литературы, и театра, в частности: «... Несмотря на то, что вопрос о комплексе определенных бытовых и исторических особенностей, которые выделяют украинский народ и вызывают стремление к выявлению их в литературе, перестало быть темой теоретических рассуждений; на этом вопросе акцентировала внимание наша пресса и критика многократно, нарушая такие важные проблемы, как народное просвещение, народный театр, просвещение высших слоев в духе народности, нивелирование той пропасти, которая отделяет культурный слой от масс народа, пробуждение в обществе национальных традиций, почитание памяти народных героев, людей свободной народной инициативы...» [4, с. 247-248]

Эпоха романтизма привнесла различные способы выявить и описать черты национального характера разных народов, все особенности истории и духовности объяснить их ментальными чертами. Шел поиск синтеза и народного духа, лежащего в основе всех проявлений народной жизни, романтики пытались все свести к общему знаменателю. Архитектура украинской крестьянской хаты, ритмы народных песен и танцев, свадебные и погребальные обычаи, способы осмыслить бытие и способ склонять слова, мудрость поговорок и любимые ходы мелодий в симфониях композиторов. Особенности государственной системы и типичный цвет глаз - все должно было быть объяснено из одного источника: из извечных особенностей той субстанции народной души, что ее можно было назвать национальным духом. Поэтому обрядово-обычаевая сфера – это те приметы и признаки, по которым распознается определенный народ не только в настоящем, но и в его историческом прошлом. Она охватывает все сферы личного и общественной жизни каждого отдельного человека. Традиции, обычаи, обряды и праздники - это те неписаные законы, которыми руководствуются в наименьших ежедневных и наиболее общенациональных делах. Празднично-обычаевое наследие, а также родной язык является прочными элементами, которые объединяют и цементируют отдельных людей в один народ, в одну нацию.

М. Старицкий всегда безошибочно выбирал для инсценировок наиболее выигрышные источники. Об этом свидетельствует еще одна из лучших инсценировок М. Старицким повести «Утопленная или Майская ночь».

В пьесе существует два ведущих конфликта. В основе первого – желание богатого и старого Головы жениться на девушке, в которую влюблен его сын.

Второй связан с попытками снохи Головы Горпыны устроить свою судьбу. Оба конфликта тесно переплетаются, и это содействует стремительному развитию сценического действия. Сложной драматической коллизией есть отношения Головы, Горпыны и писаря. Введение этой сюжетной линии – основное изменение при переработке пьесы. Автор удачно и гармонично вплетает этот конфликт в основную канву произведения.

Новаторский характер пьесы был в том, что идя за традициями украинского народного театра, М. Старицкий привносит поэтико-романтический элемент в либретто через песенные и разговорные сцены, чем достигает драматизма, непосредственности и правдивости в показе народной жизни украинского села. Для инсценировки характерны, – ярко выраженное напряжение диалога и динамичное развитие событий. Именно так построена традиционная сцена встречи Горпыны с писарем и другие сцены. В этой пьесе песни, как народные, так и написанные М. Старицким – поэтом, не выглядят вставными номерами, а органично вплетены в действие, чем содействуют точному изображению образов. Большинство песен, созданных М. Старицким, сложно отличить от народных, это свидетельство мастерского владения автором инструментами написания песен.

Работая над созданием спектакля «Утопленная», М. Старицкий как режиссер использовал украинские народные «гаивки» (обрядовые песни весеннего цикла), песнопения и призывание Русалок к танцам. По воспоминаниям современников в спектакле «Утопленная» им было детально разработано и точно зафиксировано музыкально–танцевальную партитуру для каждого персонажа спектакля. Это есть еще один из признаков поэтико-романтичного театра. Выразительная пластика и музыкальный монолог Панночки контрастировал с темой Русалок. Образ Левка в спектакле «Утопленная или Майская ночь» также был наделен поэтико-романтическими чертами, особенной музыкальностью и умением играть на бандуре (традиционный украинский народный музыкальный инструмент – **В.С.**).

Музыкальный гений Н. Лысенко и поэтический талант М. Старицкого, использование украинского песенного мелоса, хора, оркестра, обрядового танца русалок – все это создавало определенное сказочно-поэтическое настроение во время просмотра спектакля. Современные критики отмечали, что музыка комической оперы «Утопленная» Н. Лысенко удалась, он сохранил народный колорит, она передавала весь лиризм той майской ночи, той песни любви в изысканной форме и, вместе с тем, выразительно рисовала и комические характеры, и комические сцены. М. Старицкий был доволен тем, что: «Эта опера была мною поставлена лишь тогда, когда я стал во главе украинской (профессиональной – **В.С.**) труппы и увеличил силы оркестра и хора, а также увеличил контингент вокалистов. Опера пользовалась огромным успехом и давала большие сборы» [25, с. 38]. И это не удивительно, поскольку роли исполняли лучшие артисты в труппе М. Старицкого. А рецензент газеты Одесский вестник писал, что: «Поставленная третьего дня новейшая малороссийская оперетта «Утопленная» имела положительный успех и, без сомнения, будет служить самой выдающейся новинкой сезона. Вызовам и аплодисментам, которыми публика наделила исполнителей, автора либретто г. Старицкого, композитора г. Лысенко и декоратора г. Сарти, не было конца. Пьеса действительно была обставлена чрезвычайно мило и прошла с той живостью, которая составляет неотъемлемую принадлежность труппы М. Старицкого» [23]. (Это был тот звездный ансамбль, о котором выше писал Старицкий. – прим. В.С.). В конце восьмидесятых годов XIX ст. объединенная труппа корифеев украинского театра во время гастролей в Одессе также выставляла «Утопленную» в инсценировке М. Старицкого. «Русско-малорусская труппа под руководством Н. Садовского» подготовила для гастролей новый спектакль. Главные роли были распределены так: Панночка – г-жа Садовская, Зовиця – г-жа Заньковецкая, голова – г. Саксаганский, пысарь – г. Садовский, Левко – г. Мова, Галя – г-жа Ратмирова, Каленык – г. Карый» [18]. А вот отзыв рецензента на этот спектакль: «... г-жа Заньковецкая если и не обладает сильным голосом, то умеет петь и дополняет пение своею живою игрою… С появлением г-жи Заньковецкой сцена оживает» [12]. А о блестящем исполнении братьев Тобилевичей (каждый взял себе театральный псевдоним: Садовский Н., Саксаганский Аф., Карпенко-Карый И. – прим. В.С.), в частности Аф. Саксаганского и И. Карпенка-Карого писали рецензенты так: «О таких исполнителях, как Саксаганский (голова) и Карпенко-Карый (Каленик) говорить много не приходиться: достаточно того, что каждый их выход сопровождался дружными аплодисментами» [13]. Труппа М. Старицкого воспитанная им в лучших традициях народного поэтико-романтического театра получила хвалебные отзывы в Варшаве в 1888 г., как, например,: «Либреттист с подобающим уважением относя к рассказу гениального писателя и тщательно хорошо перевел его на малорусское наречие, но верно понял и воспроизвел и несравненный юмор, и поэтическую прелесть этой лите-

ратурной жемчужины. Вся фабула рассказа осталась почти не тронутой в либретто, за исключением лишь передачи Утопленицею в руки записки спящему Левку с приказом Макогоненке женить сына его, Левка, на любимой Гале, за которой и голова приволакивался. Г. Старицкий, избегая фантастического, заставляет писаря составить от имени комиссара ту записку и вложить ее за пояс спящему Левко. «...Грицай – Левко, недостаточно молодцеват, но в лирических местах весьма симпатичен» [3]. Защитником в Петербурге театральных коллективов, которыми управлял М. Старицкий был рецензент газеты «Новости и биржевая газета» г. Д. Мордовцев, который антиукраинским критикам справедливо замечал, что, «только в стране «Утопленной» – повторяем мы теперь – только там, где слагались чудесные мелодии – «Ой, не дивуйтеся, добрі люди!» – или – «Ой, закувала та сива зозуля», – только на родине Вересая, (известный в те время народный музыкант-лирник – прим. **В.С.**), Шевченка и Гоголя можно НАУЧИТЬСЯ понимать и ценить то, что дает нам и украинская музыка г. Лысенка, и богатые хоры труппы г. Старицкого, и все ее даровитые исполнители» [17].

Во время гастролей труппы М. Старицкого в Минске, а это были 1888 и 1891 гг. Газета «Минский листок» от 10 марта 1889 года отмечала высокую манеру актерского искусства, художественную правду, задушевность, серьезное отношение к театральному делу [16]. В других рецензиях подчеркивалась талантливая игра актеров труппы М. Старицкого таких как, В. Грицай, О. Вирина и других. Особенный восторг вызывал у публики Л. Манько. Редко можно встретить рецензию, посвященную одному актеру, а вот на игру Л. Манько были отдельные рецензии, посвященные только ему. В то же время говорилось о необычайной талантливости и сыгранности всей труппы, а не только отдельных артистов. В Минском листке за 1888 г. № 67-68 публиковал свои рецензии к спектаклям малороссийской труппы под руководством М. Старицкого Н. Корницкий. В них он приводил биографические сведения о М. Старицком и Н. Лысенко, а также делал анализ игры некоторых артистов труппы. А также критические заметки Н. Корницкий оставил о Ю. Касиненко, Е. Боярской, Л. Манько [7]. А в публикации за 24 мая 1891 года о пьесе «Утопленная» критик говорит о соединении поэзии и юмора, которые составляют особенность украинского театра [8]. К слову, как раз и подчеркивалась эта мысль о соединении поэзии и наличие поэтико-романтического течения в пьесах Старицкого, именно эта черта была отмечена в XIX ст. Прекрасно разобрался неизвестный автор, как сочетается поэзия с другими компонентами в пьесе «Утопленная». Тут идет речь и про волшебную музыку Н. Лысенко, которая дополняет, делает пьесу объемной, весомой. Далее восхищение игрой артистов Грицая, Л. Манько, Л. Линицкой. Кто такой Н. Корницкий нам не удалось выяснить, очевидно, это псевдоним.

Огромное впечатление произвели гастроли труппы М. Старицкого в Минске в конце XIX века. Однако труппа вынуждена была стать странствующей, благодаря запрету Киевского генерал-губернатора Дрентальна, в 1883 году он категорически запретил любые спектакли украинских пьес на территории Правобережной Украины. Поэтому приезжали часто в Одессу, Новочеркасск, Ростов, Харьков, Тифлис, Варшаву, Вильнюс, Петербург, Москву, Воронеж, Ялту, Катеринодар и во многие другие города Российской империи [14, с. 451]. Рассказ о чарующей силе актерской игры украинских актеров передал очень точно одесский рецензент Ф-гъ, а именно, ... «Сила малороссов – игра, только игра. Игра искренняя, увлекательная – безусловно, талантливая. ... Перед вами просто живут люди – мужики, мещане и другие, и если бы обстановка не напоминала вам, где вы находитесь, то вы бы забыли, что люди эти только играют, а не живут на самом деле» [29]. В среде белорусских писателей, после гастролей труппы М. Старицкого в Минске, некоторые стали писать пьесы на украинском языке. Первым необходимо отметить М. Янчука – белорусского этнографа и фольклориста, который создал пьесу «Пилип Музика» – написал специально для театра М. Старицкого. И не смотря на шероховатость пьесы, она шла с большим успехом, ее поставили в труппе М. Старицкого в период пребывания в Минске несколько раз. Кроме того, известная пьеса М. Янчука «Чари», которая была написана также под влиянием М. Старицкого – пользовалась огромным успехом у зрителей. Взаимовлияние украинской и белорусской театральных культур отдельный аспект для изучения.

Следующей инсценировкой была повесть Н. Гоголя «Тарас Бульба» М. Старицким. Первоочередное внимание авторы обратили на национальный конфликт повести "Тараса Бульбы", обнаружили ее героико-патриотическую межнациональную направленность. В то же время, лирическая линия сюжетной интриги занимает важное место в образно-тематической структуре оперы, придает ей черты психологической народной драмы. Итак, работая над оперой более 10 лет, над ее сюжетно-композиционной структурой, либреттист и композитор пытались достоверно и художественно совершенно выстроить основную героическую линию. В статье о биографии Н. Лысенко, М.Старицкий отмечал, что, «... Обдумав и обсудив музыкальные моменты, я взялся с горячностью за либретто и закончил его за две недели в чисто оперном стиле, без разговоров; так же начал писать музыку и Лысенко и так удачно, что за лето было закончено почти два акта. Музыка «Тараса Бульбы» сделала большой шаг вперед по силе композиции и музыкальной изобретательности…» [26, с. 37-38].

В первой постановке оперы труппой Садовского в 1894 году режиссёру удалось четко построить драматическую коллизию оперы. Ориентируясь на принципы западноевропейской лирической оперы, значительное внимание он оказал и лирической теме отношений между Андреем и Марильцею. Это только подчеркнуло некоторый героический пафос спектакля. Следует отметить, что стремление авторов «Тараса Бульбы» к раскрытию именно героико-национальной идеи произведения, заставило их внести серьезные изменения в либретто. В сюжете оперы повесть Гоголя используется лишь частично, а если говорить современным языком, то она сделана по мотивам литературного произведения. В сюжет было введено много новых эпизодов, расширены «польские сцены» для того, чтобы сделать более динамичными образные решения спектакля. Символическим образом борьбы украинского народа против польских панов была мужественная фигура Кобзаря, который призывал людей к мести.

Через цензорские запреты очень часто имена второстепенных драматургов попадали на афишу украинских трупп случайно. В феврале 1894 трупа Садовского впервые приступила к работе над пьесой «Тарас Бульба» М. Старицкого (по Н. Гоголю). Однако разрешение цензорского комитета было получено только в 1897 году. Поэтому в 1894 году пришлось драму М. Старицкого выставить под авторством К. Ванченко-Писанецького, пьеса которого «Тарас Бульба под Дубно» была разрешена и шла на сцене других украинских передвижных трупп, хотя была не столь сценичной, как пьеса М. Старицкого [32, с. 212]. Конечно, нельзя не вспомнить блестящее исполнение роли Тараса Н. Садовским. Одесский рецензент М. (Мищенко Ф.Г.) восхищенно отмечал, что: «В заглавной роли Тараса выступил Н.К. Садовский и, надо отдать ему справедливость, передал ее с большим мастерством и жизненной правдой. Перед зрителями предстал Тарас Бульба таким, каким его рисует Гоголь, полный отваги, мощный духом казацкий воевода, вдохновляющий всю Сечь, готовую по первому призыву идти за родину свою и веру. Зрителя буквально охватывает ужас при сцене расправы Тараса с сыном Андреем, изменившим казакам и перешедшим во вражеский лагерь поляков из-за любви к прекрасной Людовике (Заньковецкой)» [15].

Комедию "Сорочинская ярмарка" М. Старицкий создал еще в 1875 году. Это была оперетта на тему украинской жизни в 4-х действиях, музыку к которой написал Гротенко. Всех персонажей гоголевской повести он переносит в свою оперетту, но дал им другие имена: Параска становится Хотиной, Григорий – Паньком, жена кума – Мокриной, цыган – Хвеньком. Появляются новые персонажи: цыганка Груня, сестра Хвенька, товарищ Хвенька – Стась; также добавляет целый ряд эпизодических лиц: паромщик, Соцкий, шинкарка, продавец шапок, бублейщицы, две соседки кумы. В массовых сценах действуют парни и девушки, цыгане, торговки и другие.

Не случайно всеми признано М. Старицкого одним из первых украинских режиссеров, который создал целостный сценический ансамбль. В массовых сценах добивался активного участия всех артистов в действии. Его спектаклям присуще сочетание правды жизни и поэтико-романтической приподнятости. Постановки его отличались ясностью идей, психологической оправданностью поступков героев, этнографической достоверностью и яркой театральностью. Именно поэтому М. Старицкого считают основателем украинской оперной режиссуры.

Как режиссер-постановщик М. Старицкий считал, что соответствующие костюмы, реквизит, сценическое оформление должно быть из народной жизни, отвечать жизненной правде. Так, для спектакля «Сорочинская ярмарка» были привезены и выведены на сцену волы и погонщики. В процессе обучения актерской молодежи художник требовал, чтобы они играли роль естественно, как будто все это происходит с ними в повседневной жизни. Жена И. Карпенко-Карого С. Тобилевич осваивала актерское мастерство в труппе М. Старицкого. Она отмечала, что режиссёр уделял большое значение оформлению сцены: «Помню взгляды Михаила Петровича Старицкого на значение декораций и другого оформления для каждого спектакля. … Ведь от внешнего художественного оформления выигрывало исполнение артистами своих ролей. В каждом спектакле чувствовалась какая-то гармония. Ничто не резало глаз, ничто не мешало впечатлению от ансамблевой игры артистов. Эта гармоничность действительно помогала публике воспринимать спектакль как часть настоящей действительности, как нечто вполне реальное, истинное» [28, с. 53].

Итак, все вышесказанное позволяет сделать следующий вывод, что природа театра М. Старицкого, его режиссуры - это поэтико-романтическое направление с современными элементами выразительности (музыкальность, живописность, художественная яркость народных мотивов), и самое главное – театральная профессиональная культура. Социально-общественная нагрузка драматургического языка, его смысловая значимость, а также эффективность и музыкальность в спектаклях постоянно способствовала актерской, режиссерской и педагогической работе выдающегося художника. Пристальная и очень скрупулезная работа Старицкого-режиссера над обработкой эстетического и композиционного решения, яркого выразительного образа спектакля, приносила трупам Старицкого зрительскую популярность.

По воспоминаниям современников (С. Тобилевич, М. Садовского, М. Заньковецкой, П. Саксаганского, А. Зининой, Олены Пчилки (псевдоним Елены Косач, матери выдающейся украинской поэтессы Леси

Украинки – прим. В.С.), С. Русовой (в девичестве Линдфорс – прим. В.С.), В. О'Коннор-Вилинской и других), является то, что спектакли театра под руководством Старицкого создавали яркое театральное зрелище, опирались на массовые сцены с украинской народной жизни.

Режиссер отслеживал представление до мельчайших деталей, правильность исполнения в языке, песнях, танцах, а также в костюмах, реквизите и декорациях. Театральность формы представлений М. Старицкого тесно переплеталась с его инсценировками. Следует отметить, что сегодня уже никого не удивит тот факт, когда режиссер приспосабливает драматургический материал для авторской постановки.

Поэтому с полным правом мы можем говорить о явлении под названием «Театр М. Старицкого», которое было поэтико-романтическим, и несло в себе синтез национальной украинской традиции, заимствованной у Т. Шевченко, из литературных произведений Н. Гоголя, В.Шекспира, В. Скотта и других классиков мировой и отечественной литературы. Учреждая новое поэтико-романтическое направление М. Старицкий открыл новую страницу в истории украинского театрального искусства конца XIX – начала XX века. Под его фамилией стоит особый мир событий и героев, олицетворяющих определенную историческую эпоху, характеризует целое творческое направление.

В XX веке развитие поэтико-романтического направления на украинской сцене продолжил М. Садовский в первом стационарном театре г. Киева, в некоторых ракурсах режиссуры Г. Юры и Л. Курбаса. Все они использовали основу, заложенную М. Старицким, в частности, поэтико-романтический аспект, который уходит своими корнями к народному искусству.

Все вышесказанное позволяет сделать следующие выводы:

1. М. Старицкий как автор инсценировок на украинском языке произведений Гоголя значительно обогатил репертуар национальных профессиональных театральных трупп конца XIX – начала XX веков. Его плодотворное сотрудничество с композитором Н. Лысенко сыграло ключевую роль в развитии национального оперного и опереточного искусства, музыкально-драматического национального театра в целом.

2. Как режиссер-педагог он своими постановками инсценировок произведений Гоголя значительно расширил и обогатил сценические средства выразительности, повлиял на развитие национальной режиссерской школы и на создание практичной актерской школы в национальном театре.

3. Яркие театральные поэтико-романтические инсценировки М. Старицкого произведений Гоголя по праву принадлежат к сокровищам национальной классики, совершенствуют, обогащают и оттачивают актерское мастерство и в XXI веке, развивают у зрителей чувство эстетического вкуса.

4. Эти инсценировки украшали и украшают афиши многих театров Украины и театров украинской диаспоры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста лет украинского театра: 1619 – 1919 – Прага: Украинский общественный издательский фонд, 1925. – С. 134.
2. Белецкий А. и Мамонтов Я. Украинский театр. ч.ИИ. – М .: Искусство, 1941. – С. 359.
3. Варшавский дневник. – 1888. – №78.
4. Драгоманов М. Литературно-публицистические труды в 2-х томах. Т.И., В. .: Украинская литература 1866-1873 годов. – М., Издательство: "Наукова Думка", 1970. – С. 247–248.
5. Кисель А. Украинский театр. – К., 1925. – С. 96-97.
6. Коломиец Р.Г. Театр Саксаганского и Карпенко-Карого. – М .: Искусство, 1984. – С. 58-59.
7. Корницкий Н. // Минский листок. – 1888. – № 67–68.
8. Корницкий Н. // Минский листок. – 1891. – 24 мая.
9. . Куриленко И. Театральные взгляды Старицкого // Литературная газета. – 1955, 22 декабря. – С. 3.
10. Липовецкий М. Реализм в русской литературе это фантом. Беседовал Шаповал С. // Культура. – М., 2010. – 23-29 сентября.
11. Малорусская труппа в «Гранд-Отеле»//Новорос. телеграф. – 1892. – 23 июня. – № 5482.
12. Малоросийская труппа // Новорос. телеграф. – 1889. – 19 дек. – № 4628. – (Театр и музыка).
13. Малорусская труппа // Новорос. телеграф. – 1891. – 30янв. – №5011. – (Театр и музыка).
14. Меженко Ю. Материалы к истории украинского предреволюцыонного театра. Раздел 1. Учет украинских трупп /Упорядоник и послесловие Ростислава Пилипчука. Научное издание. Записки Научного общества имени Шевченка. Т. CCLV труды театроведческой комиссии. Львов, 2008. – С. 451.
15. М. Новый театр // Одес.новости. -1894. – 3 дек. – № 3141. (Новости театра и зрелищ).
16. Минский листок. – 1889. – 10 марта.
17. Мордовцев Д. «О народности в искусстве» // Новости и биржевая газета. – 1888. – 11 марта. – №42. – С.2.
18. «На днях в Русском театре будет поставлена… «Утоплена» // Одес. Вест. – 1889. – 2 дек. – №321. – (Искусство и литература).
19. Островерх О. Проблемы театрального пространства: теоретический аспект. Искусствоведение Украины: Сб. науч. раб. / Редкол.: А.Чебыкин (председатель) и др. – М .: СПД Кравчук К., 2003. – Вип. 3. – С. 388.
20. Пчилка Олена. М.П.Старицкий (памяти друга) // Оттиск из журнала "Киевская старина". – К., 1904.
21. Рулин П. Мария Заньковецкая: Жизнь и творчество. – М .: Движение, 1929. – С. 109.
22. Русова С. "Отечество". –1969. – №11. – С. 183.
23. Русский театр//Одесские новости. – 1885.- 4 янв., №25. – (Искусство и литература).
24. Старицкий М. «К биографии Н.В. Лысенко»//Киевская старина. – 1903. – XII. – С. 478-479.

25. Старицкий М. Къ биографии Н.В.Лысенко. (Воспоминания М.Старицкаго). Оттискъ изъ журнала "Киевская старина". – М .: Типография Императорскаго Университета св. Владимира Акц. Общ. Н.Т. Корчакъ – Новицкаго, 1904. – С. 38.
26. Старицкий М. Къ биографии Н.В.Лысенко. (Воспоминания М.Старицкаго). Оттискъ изъ журнала "Киевская старина". – М .: Типография Императорскаго Университета св.Владимира Акц. Общ. Н.Т. Корчакъ – Новицкаго, 1904. – С. 37-38.
27. Старицкая-Черняховская Л. Избранные произведения. Драматические произведения. Проза. Поэзия. Мемуары. Двадцать пять лет украинского театра. – М.: "Наукова думка". – С. 675 - 676.
28. Тобилевич С.В. Мои тропы и встречи. – К.: Гос. изд-во образотворч. мистецтва и муз.лит. УССР, 1957. – С. 53.
29. Ф-гъ. Спектакли малороссийской труппы: [Дві сім'ї] // Ведомости одес. Градоначальства. – 1892. – 1 дек. – № 260.
30. В.Фирсанова. Инсценировки гоголевских повестей на Украине ("Рождественская ночь" М.Старицкого) // Ученые записки. Секция филологических наук. Книга II в. Черновицкий государственный университет. – Черновцы, 1962. – С. 137.
31. В.Фирсанова. Инсценировки гоголевских повестей на Украине ("Рождественская ночь" М.Старицкого) // Ученые записки. Секция филологических наук. Книга II в. Черновицкий государственный университет. - Черновцы, 1962. – С.136-137.
32. Хлибцевич Е. «Театральные труппы» // Украинский драматический театр. Очерки истори: в 2 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 212.

Валанцэвіч Н.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АДЛЮСТРАВАННЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ У БЕЛАРУСКІХ ТЭАТРАЛЬНА-ЛІТАРАТУРНЫХ ТВОРАХ 1810-1850-Х ГАДОЎ

У першай палове XIX ст. у друкаваных матэрыялах пачалі асэнсоўвацца норавы, звычаі і фальклорная творчасць беларусаў. На хвалі цікавасці да народнага мастацтва яшчэ больш папулярнымі станавіліся батлеечныя прадстаўленні, традыцыі якіх аказалі вельмі важны ўплыў на станаўленне і практыку нацыянальнага тэатра Беларусі.

Паказальна, што пісьменнікі сталі выкарыстоўваць айчынны фальклор пры стварэнні сінтэтычныхполілінгвістычных твораў, па фармальных прыкметах блізкіх да драматургічных. Менавіта сінтэтычнасць з'яўлялася іх характэрнай рысай: аўтары на раўных ўжывалі песенны тэкст з драматычным. Дадзеныя працэсы з'яўляліся праяўленнем рамантычных тэндэнцый у тэатральна-літаратурнай творчасці.

Так, паэтыка вясельных песень паслужыла асновай для беларускага паэта, гісторыка і фалькларыста Я. Чачота пры напісанні беларускамоўнай вершаванай драматычнай сцэнкі «Яжовыя імяніны» (1819). Паказальна, што музыка для хлапечага і дзявочага хораў, якія спаборнічалі паміж сабой, з'яўлялася арыгінальнай (аўтар Т. Зан).

Простыя сялянскія дзяўчыны разважаюць, якія ж песні «звяжуць», бо ў іх *«мысль не багата!»:*

Але як мыслім, чуем,
Так табе засп'яваем [1, с. 30].

Хоць хлопцы «ад сахі, ад бараны. <...> пісаць, чытаць не учаны», але ж умеюць песню спець: «Ат са-бе троха загудзем» [1, с. 31].

Паралельна разгортваецца канфлікт паміж харамі моладзі і Войтам, які выказаўся пра колькасную абмежаванасць песеннай фальклорнай творчасці:

Што ж маўчыце? Ці вам се ўжо песні урвала,
Ці вы іх так складаці умееце мала?[1, с. 33]

Адзін са спевакоў адказвае, што народных песень у беларусаў«колька рыб у Немні». Другі ўдзельнік гурта з гордасцю сцвярджае, што сярод іх ёсць не толькі выканаўцы, але і стваральнікі лірычных твораў:

Ты яшчэ, Мікіта, запей туюю песню,
Што для сваёй Алёнкі зрабіў напрадвесню[1, с. 33].

Вельмі важна, што сцэнка была бліскуча разыграна пад час віншавання з днём нараджэння старшыні Таварыства філаматаў Ю.Яжоўскага.Адна з песень – «Што ж мы вашэці скажам...» – вельмі ўразіла публіку, і потым у абавязковым парадку спявалася на ўсіх урачыстасцях Таварыства.

Трэба адзначыць, што на цесную ўзаемасувязь народнага меласа і літаратуры звяртаў увагу таксама вядомы беларускі пісьменнік Я. Баршчэўскі:«у чалавечай натуры *(беларусаў – **Н.С.**)* – ад песні пераходзім да апавядання пра тое, што нас найбольш займае» [2, с. 6]. У 1845-1849 гг. Я.Баршчэўскі стварыў "Жыццё Сіраты", у якой моцна прасочваецца фальклорны ўплыў. Гэта заўважна і ў гучанні распавядання нянькі Сіраты пра пастушку, якая пасвіла белых гусак на беразе мора, яны ўляцелі, дзяўчына гаравала, а потым знайшла пярсцёнак князя, які жаніўся на ёй. Гэта і распавяданне пра Купальскую ноч, калі з'яўляюцца Ляля, Баба Яга, Хохлік, Хлеўнік і іншыя істоты. Людзі шукаюць папараць-кветку і сустракаюць "сонца, якое прыгожа абліччы прымае розныя". Трэці селянін дадае, што: "кожны год не тое самае бывае. Штогод у іншых формах і колерах з'яўляецца агонь на небе" [2, с. 385].

Знакаміты беларускі паэт, драматург, гісторык, этнограф і краязнаўца У. Сыракомля натхніўся фальклорным меласам беларускіх абрадаў і ў 1852 г. у Вільна напісаў кантату да музыкі С. Манюшкі «Год у песні», асновай якой сталі беларускія жніўныя песні.

Калі прааналізаваць кампазіцыйныя прынцыпы «Года ў песні», то можна правесці некаторыя паралелі з «Яжовымі імянінамі» Я. Чачота. У чачотаўскім творы значнае месца адводзіцца «спаборніцтву» хлапецкага і дзявочага хароў, у творы У. Сыракомлі – у канфлікце ўдзельнічаюць Янка і Ганна. Хлапец настойліва просіць, каб яна заспявала:

Ганна, спявай жа, табе падпяю я,
Будзем усе мы табе падпяваць. [3, с. 445]

Хор адразу паўтарае гэтыя словы Янкі, і Ганна пачынае спяваць жніўныя песні па чарзе з хорам. Калі сюжэтная лінія маладых людзей вырашаецца,успыхвае новы канфлікт – з Войтам, які цалкам сканцэнтраваны на надзоры за якаснай працай на полі:

Гэй, жнеі, шчыруйце сярпамі!
Гэй, хлопцы, касіць сенажаць! [3, с. 447]

У «Яжовых імянінах» Я.Чачота гэты персанаж толькі падсмейваецца наконт немагчымасці выканання беларускіх песень, у «Годзе ў песні» з яго вуснаў гучыць катэгарычная забарона спяваць:

А спеваў тых досыць! Так, досыць!
Бо я вам інакш падпяю!
Так, добра, што славім каханне
І кветачкі ў песнях сваіх.
Па мне ж, гаспадар той, васпане,
Хто сена высушвае з іх. [3, с. 447]

У фінале кантаты Янка заклікае старых Сымона і Васілі кінуць думаць пра ліха, адпачнуць, адвесці душу і павесяліцца ў карчме і патанчыць, каб забыцца пра ўсе жыццёвыя цяжкасці:

Я н к а:
Дзяўчаткі-ягадкі, я буду весці рэй.
Заскачам так, што ў небе пазайздросцяць нам.
Музыкі, грайце, грайце, на струны грыўню дам! [3, с. 453]

Д з е д В а с і л і:
Ты помніш, як я тут чачотку вясёла
Пад скрыпку тваю адбіваў, малады? [3, с. 454]

Х о р:
Мы ў віхры танца ўздымем уверх карчомны пыл.
Музыка сівы, грай жа, пакуль хапае сіл!

Яшчэ ў адным тагачасным беларуска-рускамоўным творы «Дзяды» рытуальная песня, што звычайна выконвалася ў дзень гістарычнай памяці аб выдатных продках беларусаў, з’явілася стрыжнем усёй кампазіцыі. Тэкст быў надрукаваны ў 1849 г. у газеце «Могилевские губернские ведомости» [4]. Матэрыял па сваёй форме не падобны на аналагічныя па тэматыцы ў тагачасным перыядычным друку, бо менш за ўсё нагадвае этнаграфічнае апісанне памінальнага дня ў народным календары. Аналізуемы мастацкі твор змяшчае шэраг дыялагічных эпізодаў, маналог і нават вакальна-харавую сцэну.

Можна меркаваць, што «Дзяды» ўяўляюць сабой драматызаванае апавяданне. Па-першае, пасля назвы ёсць пазначэнне жанру, як ва ўсіх п’есах, у дадзеным выпадку – «сямейная сцэна з быту беларускіх сялян». Прычым у тагачаснай тэатральнай практыцы пераважалі менавіта творы ў некалькіх дзеях і папулярнасць набывалі «драматычныя ўрыўкі і асобныя сцэны». Па-другое, пасля пачатковага ўрыўка на рускай мове, які ўтрымлівае агульную характарыстыку сямейнай рытуальнасці ў святочны дзень і па форме падачы матэрыялу нагадвае рэмаркі аўтара ў драматургічным творы, змешчаны беларускамоўны пералік дзеючых асоб, падобны на «афішу» звычайнай п’есы: «И вот собрались все домашние: и дзед Аўтух, и баба Хоўра, и тата Дзямід, и мама Цукліта, и дзеці, и перабежка Цімох, и сели за стол» [4, с. 283].

Затым аўтар уключае ў расповед разгорнуты камічны дыялог паміж членамі сям’і на беларускай мове:

«– Ці чуіш, Хоўра, – проговорил дед Автух, – бліны ёсь?

– Ёсь!

– А варыва?

– А дось табе! – абыб гарэлка! – загорланила мама Цуклита.

– Ды як ня будзя, му твоя намётка у рандара, балазе нашоў у кублі, – завопил тата Дзямид охриплым голосом.

Тут произошла бы драка между Цуклитою и Дзямидом, если бы не благоразумие деда Аўтуха, который отвязал от пояса свою мачонку и мигом прекратил семейный раздор» [4, с. 283-284].

Калі дзеці захацелі даведацца, як «удаўнія гады было, як продкі з баронамі ды гаршкамі ў хаты захажывалі», стары загадаў «папярод застолле адправіць ды запець песню». Пасля гэтых дыялогаў і прыводзіўся вялікі ўрывак з песні ў «дзедаў вечар», па аўтарскім вызначэнні, «песні чыста нацыянальнай беларускай!»:

Хваліць Табе Божа,
Дзядоў дажадаліся!
Хор сям'і:
Ах, прыйшлі, прыйшлі дзяды!
«А на гэта святца,
Людцы грошы траццяǃ»
Хор:
Як прыйшлі, прыйшлі дзяды!
От дзядоў да дзядоў
Моў бы сорак гадоў.
Хор:
А ўсё-такі, усё-такі дажадаліся!
Ай дзяды – дзядовя!
Усё вам гатова!
Хор:
І віно, і піва, і гарэлка!
Ёсці вам і мяса,
Ёсці ж і кілбаса!
Хор:
Толькі ежця, будзя з вас!
Мёд, гарох і каша,
Усё багацця наша!
Хор:
Усё багацця, усё… і г.д. і г.д.[4, с. 284]

Тэкст песні не прыводзіўся ў поўным аб'ёме, што можа сведчыць пра веданне яе мясцовымі чытачамі газеты, у якой быў надрукаваны дадзены матэрыял.

Дзед Аўтух распавядаючы пра жыццё продкаў, дыдактычна падкрэсліваў: «Хто жыў грэшным чалавекам і спамыліўся, што-небудзь падкіпчыў *(скраў – **Н.С.)*** на гэтым свеце, дык так яго і пабачаць – гаршок супняў з гаршком, барану – з бараной»І адразу пасля такога філасофскага асэнсавання быцця запытваўся: «Нешта ты, Цімох, прылабуніўся?».Аўтар адзначаў, што «Цимох ничего не отвечал, только тяжкий вздох вырвался из его груди: видно и его, горемычного, совесть немножко мучила»[4, с. 284].

Аўтар не выпадкова уключаў гэтыя сямейныя дыялогі і маналогі старога ў драматызаванае апавяданне, прысвечанае традыцыйнай рытуальнасці на Дзяды, калі прыгадваліся рысы характару і здольнасці продкаў, наказы і запаветы, што яны пакінулі перад смерцю. Гэта дало магчымасць інтэрпрэтаваць падзеі па законах драматургічнага дзеяння, закрануць узаемаадносіны паміж членамі сям'і, наглядна прадэманстраваць ўласцівае беларусам пачуццё гумару і своеасаблівасць лексічных, граматычных і стылістычных формаў у тагачаснай гутарковай мове, якой карысталіся ў в. Бялевічы Быхаўскага павета.

Аўтар твора дапускаў, што магчыма надрукаваны тэкст будзе выкарыстоўвацца ў вуснай форме, таму ў заўвагах да яго прыводзіў тлумачальны слоўнік незразумелых слоў і выразаў і вельмі падрабязна спыняўся на асаблівасцях вымаўлення «ў».

Такім чынам, кампазіцыя прадстаўленай "сямейнай сцэны з быту беларускіх сялян"нагадвае структуру драматургічнага твора. Наяўнасць жартоўна-гумарыстычных дыялогаў дае падставу сцвярджаць, што ў драматызаваным апавяданні «Дзяды» дамінуючае месца займаў камедыйны пачатак.

Беларускі этнограф і тэатральны крытык П. Шпілеўскі пры стварэнні руска-беларускамоўнага сцэнічнага прадстаўлення ў 2-х дзеях, з харамі, песнямі і скокамі беларускімі «Дажынкі. Беларускі народны звычай» (1857) адлюстраваў усе этапы дажынкаўскага абрада. цікавыя моманты дажынання апошняга снапа, выбару Талакі, паднашэнне вянка гаспадару. Усе гэтыя этапы суправаджаліся песнямі, у п'есе 8 аўтэнтычных жніўных песенных тэкстаў. Дажынкаўскае свята наладжваецца Барысам Драўлянскія, які вельмі любіць усё народнае і жыве ў згодзе з мужыкамі, з нагоды прыезду нявесты Веры і яе маці, каб неспадзявана парадаваць іх. У сваю чаргу, гарэзлівая паненка пераапранаецца ў сялянку, каб удзельнічаць у абрадзе Дажынак, тым самым робячы сюрпрыз каханаму. Распарадчык дзеяння войт Навум пільна сочыць,

каб усё адбывалася, як трэба: "Чаму ж вы нічога не спяваеце? Прышлю вам музыку…Ну так спявайце штонебудзь… Дзе ж гэта відаць было, каб на Дажынках ды не спявалі?" [5, с. 21].

Важна падкрэсліць, што ва ўсіх даследуемых творах па-мастацку асэнсоўвалася фальклорная спадчына, у сюжэтную структуру ўключаліся аўтэнтычныя песні, у разгортванні падзей удзельнічаў такі персанаж, як Войт.

З'яўленне у першай палове XIX ст. нацыянальных тэатральна-літаратурных твораў даказвала, што беларусы могуць адлюстроўваць свае пачуцці і набалелыя жыццёвыя праблемы сродкамі ўласна выпрацаванай мастацкай мовы. І ўжо ў 1840–1850-я гг. вызначыўся адзін з асноўных накірункаў, характэрных для далейшага развіцця беларускага сцэнічнага мастацтва – фальклорна-этнаграфічны.У тэатральнай творчасці Беларусі ўсё больш замацоўвалася мадэль сінтэтычнага тэатра, якая ў пачатку XX ст. стала ўжо вызначальнай для твара самабытнага беларускага тэатра (спектаклі І.Буйніцкага, У.Галубка, БДТ-І, БДТ-ІІ).

ЛИТЕРАТУРА

1. Чачот, Я. Выбраныя творы / Ян Чачот; уклад., прадм., камент. К. Цвіркі. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1996. – 484 с.
2. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Ян Баршчэўскі; Уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.
3. Сыракомля, У. Выбраныя творы / Уладзіслаў Сыракомля; уклад., прадм., камент. К.Цвіркі. – Мінск: Беларус. навука, 2011. – 584 с.
4. П. З. Дзяды (Семейная сцена из быта белорусских крестьян) / П. З. // Могилевские губернские ведомости. – 1849. – Отд. 2. – Ч. неоф. – № 17. – С. 283–285.
5. Шпилевский, П.М. Дожинки. Белорусский народный обычай / П.М. Шпилевский. –Спб., 1857. – 60 с.

Галак В.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

БЭБИ-ТЕАТР КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

С начала 2010-х гг. в любительском театре Беларуси активизировалось направление, целевой аудиторией которого являются дети. В частности, широкое распространение получил т.н. «бэби-театр». Спектакли названного жанра рассчитаны на детей от 6 месяцев до 3-х лет с учетом особенностей психофизического развития, в то время как стандартные детские спектакли в стационарных профессиональных театрах представляют по своей структуре классический тип постановки, тематически основанный на сказочном сюжете и направленный на восприятие аудитории от 3-х лет и выше.

Данный жанр театрального искусства зародился в Европе 1980-х гг в творчестве независимых театров и соло-перформеров (театр « La Baracca» (Италия), «Polka Theatre» (Великобритания), «Compagnie ACTA» (Франция) и др.). Технической особенностью бэби-театра является отсутствие сцены как таковой и интерактивность. Также, принимая во внимание психологию целевой аудитории, спектакль аппеллирует не к традиционному восприятию текста, а к тактильным, визуальным слуховым ощущениям детей. Так, спектакли театра «La Baracca» представляют собой бессюжетные и невербальные перформансы, основанные на возможности ребенка потрогать различные предметы обихода.

Ввиду особенностей перцепции возрастной аудитории, европейский бэби-театр, ориентированный на детей от 1 месяца, в качестве выразительных средств использует звук, свет, движение, что позволяет его классифицировать как синтетическое явление на грани театрального и визуального искусств. По замечанию режиссера театра «La Baracca» Роберто Фрабетти, «дети этого возраста понимают гораздо больше и интерпретируют мир гораздо глубже, чем кажется. Они способны концентрировать свое внимание и эмоционально участвовать в представлении, если оно построено с учетом их восприятия» [4]. Так, один из спектаклей бэби-театра «Helios» (г. Хамм, Германия), основанный на технике рисования песком («sand art»), выполняет образовательную функцию и позволяет зрителям в интерактивном игровом режиме ознакомиться со свойствами воды как вещества. Кроме того, бэби-театр может выполнять и терапевтическую функцию: спектакль «Wash» («Мой») коллектива «Polka» (г. Лондон, Великобритания) театральными средствами снимает водобоязнь своей целевой аудитории, которую составляют младенцы от 6 месяцев.

В России данное направление проявило себя впервые в 2008 году в виде спектакля «Горох» (режиссер Екатерина Гороховская), поставленном в Театре Юного Зрителя г. Саратова и рассчитанного на детскую аудиторию

от 2-х лет. По свое сути, постановка представляла собой малоформатный пластический этюд на тему возникновения жизни в природе и завершающийся интерактивным актом рисования перформеров и зрителей.

Первый экспериментальный спектакль для детей в возрасте от 6 месяцев был создан благодаря инициативе «Театр на ладошке» Олега и Юрия Устюговых, профессиональных актера и театрального художника, при Московском театре кукол в 2014 году. Проект представляет собой цикл из четырех спектаклей длительностью по 45 минут («Зима», «Весна», «Лето», «Осень»), повествующих о смене пор года. Особенностью постановок можно назвать интерактивность (как на уровне участия зрителей в действии в качестве спонтанных актеров, так и возможности напрямую потрогать декорации и бутафорию), отсутствие «четвертой стены» (зрители располагаются на полу в непосредственной близости от актеров), отсутствие линейного сюжета, сочетание техник драматического и кукольного театра.

Таким образом, бэби-театр является одним из приоритетных направлений современного европейского и российского театра, направленного на формирование и эстетическое воспитание маловозрастной личности, обладающего своими специфическими средствами выразительности и, по сути, являющегося синтетичным жанром на грани театрального, визуального искусств и детской психологии.

Отечественный бэби-театр получил развитие в рамках творческой деятельности двух независимых любительских коллективов: театра кукол, тени и света «Дом Солнца» (г. Минск) и бэби-театра «Бусы» (г. Минск). «Дом солнца» создан в 2011 году тремя актерами-любителями (режиссер Галина Савельева, актеры Иван Солас и Екатерина Гузовская-Гора). Репертуар коллектива (6 спектаклей и ряд перформансов) ориентирован преимущественно на детскую возрастную аудиторию и включает в себя спектакли, выполненные в техниках кукольного и светового театров. С 2015 г. в афише театра присутствует спектакль «Приключения гусенички: обыкновенные и невероятные» для зрителя от 2-х лет. Постановка является, по сути, свето-музыкальным перформансом с элементами кукольного театра в котором в игровой и частично бессюжетной форме рассказывается о жизни насекомых в лесу. Спектакль апеллирует, прежде всего, к визуальным и слуховым ощущениям детей, текстовое сопровождение минимально и выполняет сопроводительно-объяснительную функцию. Пространство зала деконструировано – зритель находится в непосредственной близости от работающих актеров и на одном с ними уровне. Кроме того, в спектакле используются элементы интерактива – вовлечение зрителя в участие в постановке.

Бэби-театр «Бусы» основан двумя непрофессиональными актрисами (Злата Глотова и Анна Шапошникова) в 2013 г. За два года своего существования коллектив создал 3 спектакля, а также стал участником проекта «Бэби лаб» (г. Москва) [3]. В репертуаре театра присутствуют три спектакля для аудитории от 0,5 до 3-х лет (“Весенняя сказка”, “Пряничная елка”, а также спектакль-метамарфорза “Птица-поезд-патефон”). Данные постановки выполнены в аудиовизуальном ключе, основывающимися в том числе и на тактильных ощущениях. Так, в “Весенней сказке” активно используется игровое невербальное игровое интерактивное начало. Кроме того, детской аудитории предлагается познакомиться с различными веществами (вода, лед), физическими явлениями (солнечные зайчики, дождь, радуга) в сопровождении живой музыки. В “Птице-поезд-патефон” доминирующим выразительным средством является цвет, транслируемый через различных посредников: ткань, музыкальные инструменты, декорации. По схожей схеме строится и “Пряничная елка”: на основе воздействия на аудиовизуальные ощущения ребенка, со вторичным текстовым сопровождением и ярко выраженным игровым началом, вовлеченностью зрителя в процесс создания спектакля, деконструкцией классического сценического пространства, базирующееся на теме новогодних праздников.

Показы спектаклей вышеуказанных театров носят окказиональный несистемынй характер ввиду отсутствия соответствующей инфраструктуры и фестивального движения в Республике Беларусь. Так, первый и на данный момент единственный фестиваль под названием «Казачны джэм», на котором были представлены в том числе бэби-театры, состоялся 26.09.2015 г. в Национальном Центре Современных Искусств Республики Беларусь (г. Минск). Мероприятие собрало 10 любительских коллективов, работающих в жанре детского театра для аудитории от 6 месяцев до 14 лет. Среди участников присутствовали бэби-театр «Бусы» с постановкой «Птичий концерт» и театр кукол, света и тени «Дом солнца» с вышеописанным спектаклем «Приключения гусенички: обыкновенные и невероятные».

Таким образом, бэби-театр является начальным звеном в процессе интеграции ребенка, а впоследствии полноправного гражданина, в культурный контекст. Находящийся в Республике Беларусь на начальной стадии своего развития, в отличие от подобного явления в Западной Европе и России, он стал одним из векторов деятельности любительских театров благодаря нетрадиционному пониманию структуры спектакля, экспериментальности средств выразительности и деконструкции классического сценического пространства, что позволяет отнести его к новейшим формам современного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэби лаб. [Электронный ресурс]. // Российская национальная театральная премия и фестиваль «Золотая маска». – Режим доступа http://www.goldenmask.ru/proj_174.html . Дата доступа: 17.10.2015.

2. Иванюшенко, А. Бэби-театр [Электронный ресурс]. / А. Иванюшенко// Интернет-журнал «Культпросвет». – Режим доступа:
3. http://kultprosvet.by/geroj/intervyu/bebi_teatr. Дата доступа: 17.10.2015.
4. Иванюшенко, Алена. Игра в театр [Электронный ресурс]. /
5. А. Иванюшенко// Интернет-журнал «Культпросвет»– Режим доступа: http://kultprosvet.by/geroj/intervyu/igra_v_teatr. Дата доступа: 17.10.2015.
6. Шимадина, М. Зачем театр младенцам? [Электронный ресурс]./ М. Шимадина//Интернет-портал «ТеатрALL» – Режим доступа: https://www.teatrall.ru/post/1893-zachem-teatr-mladentsam/ . Дата доступа: 17.10.2015
7. Theatre for Early Years. [Electronic resource]. – Mode of access https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_for_Early_Years . Date of access: 17.10.2015.

Глина А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

О ПОНЯТИИ ИННОВАЦИЙ И ИННОВАЦИОННОГО МЕНЕДЖМЕНТА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Анализ особенностей современного инновационного менеджмента в театре невозможно осуществить без выявления и интерпретации основных понятий, категориального аппарата, составляющего теоретическую основу концепции инновационного менеджмента. Среди таких понятий, связанных с инновациями в театральном искусстве можно выделить такие как «инновация», «новшество» или «новация», «инновационная деятельность», «инновационный процесс» и «инновационный менеджмент».

Понятие «инновация» в переводе с латинского языка [лат.: innovato] означает «обновление, улучшение». Под инновацией мыслится реально воплощенное, практически внедренное нововведение, освоенное социальной практикой новшество. Понятие «инновация» производно от термина «новация», который обозначает новое явление, открытие, новое знание, изобретение и пр. Выделяются управленческие, экономические, научно-технические, технологические и другие новации (новшества), характерные для разных сфер деятельности, не исключая, разумеется, и театрального творчества. Практическое внедрение нововведений происходит с целью эффективного осуществления предпринимательской (коммерческой) деятельности по удовлетворению спроса на товары и услуги. Поэтому признание театрального спектакля продуктом арт-рынка, а театральной деятельности формой производства духовных благ дает основания полагать, что театральные нововведения и инновации способствуют продвижению их на рынок, усилению их конкурентоспособности, свидетельствует об общественном признании театрального произведения. Таков, в итоге конечный результат инновационной деятельности в театре.

Под инновационной деятельностью понимается организационно-технологическая, научно-техническая, финансово-коммерческая, маркетинговая, интеллектуально-творческая и иная деятельность, направленная на продвижение новшеств к потребителям, достижение максимального эффекта (экономического и социокультурного) от внедрения инноваций. Инновационная деятельность и инновационные разработки в театральной жизни являются источником новых идей, осуществляются на различных этапах театрального инновационного процесса.

Инновационный процесс представляет собой систему научно-технической, творческой, исследовательской и собственно инновационной деятельности, которая осуществляется посредством реализации этапов «жизненного цикла» нововведения от возникновения идеи и ее разработки до внедрения и распространения. В итоге инновационный процесс приводит к получению экономического эффекта от новшества, создания новых видов услуг, иных несуществующих ранее результатов изобретательской, интеллектуально-творческой деятельности.

Особым случаем такого процесса выступают инновационные проекты, достаточно распространенные в современном театральном творчестве. В качестве примеров инновационного проектирования в театральной жизни можно назвать разного рода мероприятия: театральные выставки-лаборатории, спектакли-эскизы, (постановка спектаклей без использования декораций и костюмов с целью упрощения общения зрителей и актеров), «театр шаговой доступности» (организация театральных площадок в отдаленных районах) и т.д.

Мы провели в 2015 г. интернет-опрос белорусских театральных зрителей на предмет определения наиболее важных, атрибутивных свойств театральных постановок. Вместе с выявлением таких характеристик респондентам было предложено ответить, считают ли они важным фактором, привлекающим их в те-

атр, такое нововведение как «спектакли-сериалы по выходным». Нам показалось, что в связи с развитием экспериментальной деятельности театральных коллективов и возросшими потребностями зрителей во встрече с творчеством любимых актеров, навеянных телесериалами такая форма демонстрации спектаклей будет интересна театралам. К нашему удивлению голоса респондентов распределились более-менее равномерно по пятибалльной «шкале важности»: от «неважно» (1 балл) – 19%, «незначительная степень важности» (2 балла) – 19%, «средняя степень важности» (3 балла) – 28%, «важно» (4 балла) – 19%, до «очень важно» (5 баллов) – 13%. То есть, это говорит о том, что практически каждый третий театральный зритель готов приходить в выходные дни в театр, чтобы разделить с любимыми актерами перманентные перипетии судеб театральных героев в их исполнении.

Е.В. Галкина в работе «Применение проектного подхода в организациях театральной сферы деятельности» подчеркивает, что «…рыночные методы хозяйствования, обостряющаяся конкуренция, необходимость освоения достижений научно-технического прогресса увеличивают число вариантов хозяйственных решений и тем самым затрудняют их выбор, а также выбор путей реализации этих решений. Поэтому будет правильным утверждать, что роль кадров управления возрастает. …Менеджер становится лидером инновационного процесса, чтобы справляться с новыми задачами и изменениями, более производительно использовать ресурсы организации и знания персонала» [1].

Следующий, на наш взгляд, очень важный вывод делает автор, утверждая, что «…в условиях перехода экономики к инновационному типу развития значительная роль в формировании человеческого капитала отводится сфере культуры... Если говорить о театральном деле, то здесь под понятием «проект» можно подразумевать отдельно взятую постановку, спектакль или их комплекс (каждая уникальна, имеет ресурсные, стоимостные и временные ограничения, создается для определенной цели)» [1].

А.В. Толшин в статье «Воспитание творческих установок (инновации в театре и образовании)», опубликованной в сборнике материалов конференции «Инновации и образование» провел подробный анализ предпосылок и реальных условий формирования инновационной деятельности в игре актеров и режиссерской работе в начале XX в. и столетие спустя. Он, в частности, пишет: «В социокультурной ситуации начала XX века и наших дней есть некоторая схожесть. Период ломки общественно-политической и экономической систем, изменение нравственной атмосферы в обществе неминуемо привели к активным поискам нового языка в искусстве. Новые типы идей, новое эстетическое мировосприятие, масса вопросов, возникающих в области философии, эстетики, в социальной сфере жизни, – все эти факторы формировали новый художественный язык театра. Для этого периода характерны некий естественный хаос, поиски, идущие в самых различных направлениях, подчас несовместимость, противоречивость устремлений у одних и тех же художников.

Новый тип идей потребовал новых способов их воплощения и по-новому думающих и действующих исполнителей. Импровизация виделась одним из необходимых видов творчества. Ценность ее – в непосредственном восприятии творческого процесса публикой» [3].

Чтобы понять, как инновации реализуются в театральном арт-бизнесе, какой механизм управления их созданием, внедрением и распространением, следует обратиться к понятию «инновационный менеджмент». Это – такая совокупность принципов, методов и форм управления инновационными процессами и инновационной деятельностью, которая осуществляется специально созданными профессиональными структурами. Нам представляется точным и лаконичным такое определение: «Деятельность по апробации и использованию новых технологий ведения предпринимательской деятельности в современном управлении называют инновационным менеджментом» [2].

Объектами управления в инновационном менеджменте является организация инновационной деятельности, процесс внедрения инноваций, а также поиск финансовых средств для инновационных проектов и разработок. Реализация механизма инвестиционного менеджмента в театре возлагается на инновационных менеджеров (театральных менеджеров), выполняющих функции планирования, руководства, принятия управленческих решений, анализа, контроля и корректировки действий, эффективности инновационных проектов, применения новшеств в театральной деятельности. Это сказывается на эффективности поиска и оформления новых идей и подходов к инновациям, на разработке инновационных проектов, на умении организовать систему работы на рынке нововведений.

Поэтому осуществление инновационного менеджмента в целом, а в театральной деятельности в частности, предусматривает разработку планов и программ инновационной деятельности, их рассмотрение, отбор и утверждение. Затем происходит поиск и ресурсное обеспечение инновационных программ, создание творческих коллективов, координация их действий в решении инновационных проблем вплоть до внедрения и распространения на театральном рынке. Заключительным этапом работы является наблюдение за доработкой и корректировкой разработки инноваций, организация работ по их внедрению и распространению среди потребителей театральных услуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галкина, Е.В. Применение проектного подхода в организациях театральной сферы деятельности / Е.В. Галкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/2311/8552/1/1_Galkina_E.V._Stat'ya.pdf. – Дата доступа: 14.03.2015.
2. Инновационный менеджмент: эффективные технологии внедрения изменений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mbschool.ru/articles/management/innovacionnyy_menedzhment. – Дата доступа 28.08.2015].
3. Толшин, А.В. Воспитание творческих установок (инновации в театре и образовании) / А.В. Толшин // Сборник материалов конференции «Инновации и образование». – Санкт-Петербург, 2003. – С.446-454.

Глина А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

О НЕКОТОРЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ ЗРИТЕЛЕЙ В ОПРЕДЕЛЕНИИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКИХ СВОЙСТВ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОДУКТА

Театральный маркетинг, как известно, имеет свои существенные особенности, поскольку нацелен на представление спектаклей возможно большему числу театральных зрителей, на продвижение театрального продукта на арт-рынок, на согласование предпочтений в потребностях театральной аудитории с целевыми установками, назначением, миссией театра и формированием его фирменного стиля. С другой стороны, современный маркетинг ориентирован не только на технологию доставки театрального продукта зрителям с целью эффективного сбыта и наиболее полного удовлетворения потребностей, а также на создание новой идеологии взаимодействия со зрительской аудиторией посредством установления двухсторонних заинтересованных отношений.

С целью выявления предпочтений в определении потребительских свойств театрального продукта на отечественном арт-рынке нами было организовано и проведено в августе-сентябре 2015 г. интернет-анкетирование поклонников театрального искусства с помощью «облачных технологий». Основу опроса составила методика «ВИА» (важностно-исполнительского анализа), эффективность которой в театральном маркетинге отмечают современные исследователи.

Как и предполагалось, наиболее важным представляется в суждениях театральных зрителей такое свойство как «качество спектакля». За исключением 2% респондентов, оценивших важность интегральной характеристики «качество спектаклей» (включая сценографию, хореографию и т.д.) на 1 и 2 балла по пятибалльной шкале, подавляющее большинство театральных поклонников оценило его как высокое (90% респондентов поставил 4 и 5 по пятибалльной шкале), при чем высший «балл важности» поставили 62,5% зрителей.

Не менее важной для успешной театральной деятельности по мнению респондентов является работа режиссера. Менее 4% респондентов отметили ее как несущественную и незначительную, столько же опрошенных придали режиссуре среднюю степень важности, а остальные 92% сказали, что она очень важна для современного театра. При этом, опять-таки, 62,5% респондентов поставили воплощению режиссерского таланта наивысший «балл важности».

Незначительное отставание от предыдущей позиции в важности получила такая характеристика как «мастерство актеров». В целом, 91% театральных зрителей высоко оценили игру актеров в достижении успеха театрального спектакля. Около 9% указали на средний уровень важности этой характеристики и никто из респондентов не сказал, что она абсолютно не нужна в современном сценическом искусстве.

Что касается важности такой характеристики как «репертуар», его разнообразие, то результаты интернет-анкетирования свидетельствуют о том, что также лишь несколько процентов опрошенных не придают ему какого-то серьезного значения. Каждый пятый респондент отмечает среднюю степень заинтересованности в его разнообразии, 40% – высокую, а 36,4% – наивысшую степень важности репертуара театра, в том числе в принятии решения о посещении театра и продвижении театра на ведущие позиции на арт-рынке.

Нам показалось, что белорусские почитатели театрального искусства не совсем оправдано свидетельствуют о небольшой важности гастрольной деятельности театра. Более 20% из них высказались о слабой, незначительной степени важности этого фактора в формировании мотивации посмотреть спектакль. Приблизительно одинаковое количество респондентов (24-29%) гастрольной деятельности поставили от 3 до 5 баллов важности. Высший балл гастролям поставил только каждый четвертый респондент.

О сопутствующем сервисе в театре говорится и делается в современных театрах достаточно много. Какую же степень важности отечественные театральные зрители придают таким маркетинговым предложениям как детская комната, призы, трансфер и пр., мы выяснили из соответствующей графы интернет-анкеты. Итак, 7,5% респондентов сказали, что это очень важно, еще около 19% поставили оценку 4 балла, 3 балла из пяти возможных отметили 32% зрителей. Более 40% указали на низкие оценки: 1 и 2 балла.

Проведение творческих встреч в театре, ярмарок, выставок и т.п. в антрактах или перед началом спектакля поддержали как важное мероприятие около 10% театральных зрителей. Больше всего респондентов (41,8%) оценили эту характеристику как среднюю по важности – на три балла, а около 20% – на 2 балла и ниже.

Приоритет важности по сравнению с предыдущей позицией и сопутствующим сервисом в театре вместе взятыми был отдан белорусскими зрителями такой характеристике как «комфортность зала, фойе»: на пятибалльную значимость указало более 40% респондентов, еще 35% опрошенных важность комфорта и уюта соотнесли с четырьмя баллами (в сумме оказалось 77%), обойдя, таким образом, даже важность репертуарной политики театра, оказавшись на четвертом месте после режиссуры, актерского мастерства и интегрального качественного арт-продукта – спектакля. Только 5% зрителей сказали, что эта характеристика практически не важна.

37,5% театральных поклонников высокие 4-5 баллов поставили важности работы кафе, бара, буфера в театре. 32% отметили среднюю степень важности этой характеристики, а 30% – низкую, на уровне 1-2 баллов.

А вот суждения зрителей о ценовой политике театра оказались для нас неожиданными: 69% респондентов указали эту характеристику как важную, еще 23% считают ее в средней степени важной. И только 7% принявших участие в опросе важность цены театральных билетов для принятия решения о посещении театра не обнаружили.

Таким образом, мы получили своеобразную «топ-десятку» – «важностную градацию» потребительских свойств театрального продукта как своеобразный рейтинг характеристик, показывающих степень важности тех или иных сторон театральной деятельности для успешности потребления театрального продукта. На первом месте – режиссура (92%), на втором – мастерство актеров (91%), на третьем – качество спектакля (90%). Четвертое место зрители отдали комфортности театрального зала, фойе (77%), пятое – разнообразию репертуара (76%), шестое – цене билетов (69%).

Как менее важные характеристики, но имеющие тем не менее значение в достижении успеха театра на современном арт-рынке, театральные поклонники называют работу театрального кафе-бара-буфера, спектакли-сериалы по выходным, спектакли гастролируемых трупп, сопутствующий сервис в театре (детская комната, призы, трансфер, интерактив и пр.), проведение творческих встреч, ярмарок, выставок и т.д.

Обратим сейчас внимание на то, какие характеристики, приводящие театр к успеху на арт-рынке, формы и средства маркетинговой деятельности, способствующие развитию отечественного театрального искусства выдвигают представители театрального цеха, театральные критики, искусствоведы, иные заинтересованные лица. Актуальные аспекты развития современного театрального искусства, театрального маркетинга, пиар-деятельности выдвигаются, обсуждаются и апробируются на различных театральных фестивалях, форумах. Так, в рамках форума «ТЕАРТ-2015» в сентябре 2015 г. проходили творческие встречи с театральными деятелями, критиками, заинтересованными лицами, затронувшие в диалогах насущные проблемы белорусского театра в продвижении сценических постановок на арт-рынок.

Так, театральный критик, профессор Т. Орлова подчеркнула, что «…главное, что сделал форум – продвинул белорусский театр. Он продвинул тех людей, те произведения, которые у нас не признаны…». «Есть спектакли, которые надо продвигать, но их не пускают в репертуарные театры», – резюмировала Т. Орлова [1].

Театральный критик В. Салеев также считает, что «ТЕАРТ» «показывает как экспериментальные, очень спорные спектакли, как, например, у Богомолова, так и очень продуктивно интересные. Такие спектакли учат белорусского зрителя и повышают его вкус», – резюмирует аналитик [1].

Режиссер, актер, руководитель Центра белорусской драматургии Александр Марченко о «ТЕАРТе» отозвался как о развивающем факторе, который дает возможность «выйти из». Оригинальной нам представляется его оценка белорусской зрительской аудитории: «А если о зрителе, то того зрителя, который следит за театром, этот фестиваль меняет. А того, кто не ходит – не поменяет никогда. Я считаю в Беларуси есть два зрителя. Тот, кто ходит по собственным мотивам, и тот, кто получил билет от Профсоюза» [1].

Драматург и режиссер А. Курейчик: «Миссия столичного фестиваля в одном – показывать уровень смелости в искусстве. Главная проблема белорусского театра в систематической эстетической, тематической трусости. … Я с радостью смотрю на уровень смелости того, что привозится» [1].

Ю. Тельтевская в статье «Неравные условия. Почему независимому театру сложно пробиться к зрителю» опубликованной в еженедельнике «Аргументы и факты в Беларуси» подчеркивает, что форум «ТЕАРТ» экспериментирует с формами, пробует создавать проекты в кооперации с действующими театрами, открывает зрителю новые форматы, такие как, например, документальный театр» [2].

Таким образом, из перечисленных мнений театральных специалистов и анализа мнений театральных зрителей, изложенных в интернет-анкетировании, следует сделать несколько значимых для театрального маркетинга выводов. Необходимо серьезно относиться к запросам театральных зрителей и влиянию на их культурный потенциал, используя для этого самые разнообразные способы взаимодействия. Если этого не делать, то различные вкусы и предпочтения зрительской аудитории и художественно-творческие возможности театра создадут проблему диспропорции между театральным предложением и зрительским спросом.

В театральном маркетинге должна быть сформирована адекватная оценка потребительских свойств театрального продукта, позволяющая аккумулировать постоянные группы потребителей театрального рынка и стимулировать устойчивость потребления ими продуктов театрального искусства. А для этого театру важно осуществлять активное целенаправленную политику с внешним окружением, влияющую на рост существующего спроса, на управление потребностями и зрительскими предпочтениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Международный форум театрального искусства «ТЕАРТ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teart.by/ru/news/kruglyy-stol-v-ramkah-foruma-teart-2015-teart-nuzhen-teatralnomu-soobshchestvu.html. – Дата доступа: 22.09.2015.
2. Тельтевская, Ю. Неравные условия. Почему независимому театру сложно пробиться к зрителю / Ю. Тельтевская // Аргументы и факты в Беларуси. – 22 сентября 2015 г.

Гордеев С.И.

(Украина, г. Харьков)

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО НАРОДНОЙ АРТИСТКИ УКРАИНЫ В.Н. ЧИСТЯКОВОЙ (К ВОПРОСУ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ)

В современном украинском театре сегодня возродился новый пристальный интерес к идеям и творческим поискам народной артистки Украины Валентины Чистяковой (1900-1984), о которой написано большое количество статей критиками театра, видевшими ее в спектаклях 30-40-х и в начале 50-х годов XX ст., в период расцвета таланта актрисы. На протяжении нескольких десятилетий она оставалась ведущей в одном из лучших украинских театров - театре "Березиль "(ныне Харьковский театр им. Т.Г. Шевченко). Актерские поиски В.Чистяковой уходят корнями в творческие открытия А.Курбаса – основателя «Березиля», воспитавшего из нее одну из лучших актрис Украины, и, безусловно, способствуют их осознанию художниками современного театра. Ее творчество, сформировавшееся в 1920-1930 годы XX ст. в условиях большого количества театральных систем, многогранности художественных направлений, было определено обновлением и укреплением синтеза как основы драматического актерского искусства, созданием своего собственного метода работы над ролью.

Родилась В.Чистякова в российской артистической семье талантливого оперного певца, солиста Большого театра Николая Петровича Чистякова. Сама атмосфера жизни семьи Чистяковых, где все дышало театром, способствовала выработке ее индивидуальных способностей, взглядов, вкусов.

В детстве училась искусству пения, танца, рисования, игре на фортепиано. В годы юности жила в Москве, участвовала в гимназических спектаклях. В 1918г. переехала вместе с родителями в Киев, где поступила в балетную студию М. Мордкина, а с 1919 - брала уроки хореографии и пластики в студии Б. Нежинской. Сценическую деятельность начала в "Молодом театре" (1918 -1919) под руководством Александра Курбаса, встреча с которым определила личную (она стала его женой) и творческую судьбу актрисы.

В. Чистякова пришла в "Молодой театр" с определенными взглядами на сценическое искусство, которые нашли отражение в эстетике этого театра. Александр Курбас и его сподвижники "мечтали ставить на своей сцене произведения классиков мировой драматургии, а также пьесы современных украинских авторов, которые еще не увидели света рампы. Театр пытался постичь передовую театральную культуру "[1].

Дебютировала В. Чистякова в "Царе – Эдипе" Софокла в качестве одной из участниц хора. Причастность к творческому круга "Молодого театра", погружение в атмосферу его студийных поисков сыграли решающую роль в определении истинного призвания В. Чистяковой.

Настоящего расцвета талант актрисы достигает в театре "Березиль" (с 1935 г. - Харьковский драматический театр им. Т. Шевченко), ведущей актрисой которого она была в течение нескольких десятилетий (1922-1959). Его созданием А. Курбас завершил этап многолетних поисков, воплотивших идею обновления

украинского театра, ставших смелым шагом в утверждении экспериментальной основы сценического искусства, в том числе, и актерского.

Вместе с системой К. Станиславского, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова в украинском театре 1920-1930 гг. постепенно утверждалась и Курбаса, которую условно можно охарактеризовать как систему воспитания "синтетического актера", способного овладеть не только стилистикой драматургии, но и выразительными средствами таких зрелищных искусств, как оперное, балетное, эстрадное, цирковое, кинематограф, что стало органической особенностью експериментальних спектаклей режиссера в "Березиле". И это не случайно. Размышлениями о значении синтеза в творчестве актера, режиссера, художника полны многочисленные выступления А. Курбаса перед учениками, с которыми он в процессе поисков и экспериментов разрабатывал технику работы актера над собой, придавая большое значение синтезу слова и пластики - главных выразительных средств актера.

В. Чистякова была среди тех, кто последовательно воплощал творческие идеи своего учителя как в сценической практике, так и в актерской лаборатории театра "Березиля". За годы работы в "березильской период" (1922-1933 гг.) она сыграла более двадцати ролей. Актриса досконально разрабатывала партитуры своих образов по всем правилам актерской школы А. Курбаса, его театрально-эстетической программы, которая получила название "метод образных перетворень"(метафорического преображения). "В работе актера и вообще в театре прежде всего я ищу предельного лаконизма, образности, а не буквального отражения действительности, - пишет В.Чистякова в статье" Актер - режиссер своей роли ". - Мне кажется, очень точное слово нашел для определения этого понятия Лесь Курбас - "перетворення" (преображение). Но метафора в театре не должна быть излишне зашифрованной. Спектакль не книга, где можно вернуться к прочитанной странице, чтобы еще раз поразмыслить над ней"[2].

Период творческой зрелости Валентины Чистяковой - 30 - 50-е гг XX ст. Они обозначены сотрудничеством с Крушельницьким- режиссером. Усилия В. Чистяковой в этот период направлены на решение проблемы глубокого психологического проникновения в роль, полного перевоплощения в процессе создания сценического образа.

Как закономерность воспринимается сегодня творческая и педагогическая программа М. Крушельницкий, который был среди тех, кто оберегал традиции своего учителя Александра Курбаса, кто отдал свой талант шевченковскому коллективу, способствовал его художественному росту, настаивал на воспитании актера высокой пластической культуры, свободно владеющей основами ритма ритмопластики, актера с широким кругозором, глубокой эрудицией. Синтезируя в своем творчестве опыт и актерские традиции березильцев, В. Чистякова становится одним из самых ярких лидеров идейно-эстетической программы и исполнительских принципов театра, определяет качественно новый этап в развитии актерской школы.

Среди сценических шедевров актрисы этого периода - Катерина в блестящей постановке "Грозы" А. Островського.

Дневники, письма, записи бесед актрисы многое дают для познания ее творческой лаборатории. "Я всегда стремилась к тому, чтобы быть в каждом спектакле новым человеком, - отмечает В. Чистякова в одном из своих творческих дневников. - В этом есть животворная сила театра и всеобъемлющая суть актерськои профессии "[3, с. 12].

Стремление к метафоричности, в сочетании с психологической разработкой характеров, с эмоциональностью, было особым признаком творчества актрисы. Анализ метода работы В. Чистяковой над образом Катерины в "Грозе" А.Островского (1938) позволяет проследить путь актрисы к перевоплощению, увидеть, как она решала проблему "растворения себя в роли", обогощала сценический образ приспособлениями – метафорами. Душевные качества героини были созвучны ей как исполнительницы. Записи в ее дневнике свидетельствуют, что процесс знакомства с ролью начинался с накопления своего видения роли в эмоцианальном, зрительном, музыкальном ключе, с рождения образных ассоциаций, которые перерастали во время сценических репетиций в актерскую метафору. В. Чистяковой уже с самого начала работы необходимо было найти образные "знаки", которые могли заменить бытовую реальность. Это не только пробуждало фантазию (например, так были найдены "руки-крылья" к образу Катерины и ощущение ее полета), но и создавало основу, на которой строилась "музыкально-действенная" партитура роли. Считая, что бытовая речь персонажа на сцене должна подкрепляться определенной эмоционально-художественной краской, которая не всегда совпадает с привычными жизненными представлениями, актриса искала в каждой своей сцене глубокой образной осмысленности интонационного рисунка образа. Ее способ создания партитуры роли можно сравнить с тем, как выстраивает композитор оперную партию на основе музыкально-ритмических "инвенций". Уже с начала работы в "Грозе" В. Чистяковой была близка музыка А. Скрябина с ее романтической взволнованностью, трагизмом и загадочностью, что перекликалось с актерским видением внутреннего состояния героини. Музыкальность ощущения образа давало возможность находить во время репетиций с партнерами неожиданные - и от этого очень выразительные - интонационные, пластические

средства. Так рождалась новая интерпретация роли, которая имела давние сценические традиции. Безусловно, А. Скрябин и А. Островский - полярно противоположные художественные индивидуальности, но в данном случае такое сочетание для В. Чистяковой оказалось наиболее точным, помогло почувствовать главное в образе - его трагедийную основу. Актриса не только становится первой исполнительницей Катерины на украинской сцене, но и играет эту роль на протяжении многих лет с большим успехом.

А. Островский определил свою пьесу как драму, а В. Чистякова, словно раздвигая рамки жанра, пошла дальше: она трактовала образ Катерины (конечно, совместно с режиссером-постановщиком спектакля М.Крушельницкий) как трагедийный. Такое решение было мотивировано, оно придавало спектаклю чрезвычайную выразительность.

С первого появления Катерины В. Чистяковой поражала незаурядностью, исключительностью: сколько сдержанной силы в ее фигуре, разума в глазах, мудрости, привлекательности в открытом русском лице! Сразу же чувствовалось, что в этой клетке-доме Кабановых - ей не выжить, тесно ей здесь. "Почему люди не литают ? Почему люди не летают, как птицы? » - В устах Катерини- Чистяковой это не просто красивая фраза, а крик души человека, рожденного для полета. И вот в руках актрисы метнулась белая шаль, словно крылья распростерлись за ее плечами. Так достигала она эффекта "окрыленности". Шаль в ее руках была словно живая, и это "преображение" придавало образу особой поэтичности.

В работе В. Чистяковой никогда не бывало ничего второстепенного. Все в ее руках становилось предметом искусства. Так, монолог Катерины с ключом звучал как диалог, и ключ от калитки был ее партнером. Он соблазнял и пугал, согревал и ранил сердце, притягивал и отталкивал, пьянил ожиданием счастья и угрожал Божьей карой. Победа "ключа" над героиней была кульминацией этой борьбы.

Валентина Чистякова не ставила перед собой задачу показать Катерину женщиной из народа. Интелигентность актрисы наполняла образ гаммой тончайших душевных нюансов. И именно этим она достигала глубин настоящей народной поэтичности. Ее Катерина восставала против "темного царства", защищая свою духовность, боролась за право мечтать, любить, быть свободной. Протест - форма этой борьбы. Именно протест приводит Катерину к Борису. По сути он не намного лучше других. Для Катерины - Чистяковой Борис даже не любовник, а скорее мечта. Она стремится почувствовать себя рядом с ним свободным человеком, птицей. Поэтому не он идет к ней, а она к нему. Но вот суть Бориса становится для Катерины понятной. И тогда она срывает с себя белую шаль. Это уже не легкие крылья, а тяжелый груз, который она еле тянет за собой.

В работе над ролью В. Чистякова широко использует найтончайшие возможности своей богатой актерской палитры.

Трагических высот достигала актриса в финале спектакля: никакого мелодраматизма. Только непоколебимое решение вырваться из "темного царства" Кабановых. Куда? С обрыва в Волгу. Белые крылья в последний раз поднимались над пропостью, и шёл занавес, звучали нескончаемые овации. В них было признание, любовь, сострадание, благодарность ... Потом появились рецензии.

"Катерина в" Грозе "- одно из лучших достижений актрисы ...", - писал украинский журнал "Театр" 1940 [4, с.27]. "В. Чистякова - талантливая исполнительница роли Катерины, создала незабываемый образ большой трагедийной силы ", - утверждала газета" Литература и искусство "[5]," Талант - это основа всего. Но наряду с талантом и кроме таланта у Чистяковой замечательная, богатая школа ", - признавался театральный критик на страницах газеты" Правда Украины "[6]. "Катерина Кабанова в исполнении Чистяковой - первая Катерина на украинской сцене. Как страстно мечтала об этой замечательной роле великая Мария Заньковецкая! »- оставил свой отзыв украинский критик И. Киселев, подчеркнув, что" ... мечту М. К.Заньковецькой воплотила одна из ее духовных дочерей - В. Н. Чистякова. Образ Катерины, который создала Чистякова, привлекает внимание своей внутренней цельностью, задушевностью, одухотворенностью и, как всегда, яркой внешней выразительностью "[7].

Большой и плодотворный путь В. Чистяковой, которая создала около ста сценических образов, анализ ее метода работа над ролью дает все основания утверждать, что различные грани художественного наследия А. Курбаса нашли воплощение в творчестве его ученицы, традиции, эстетические принципы режиссера искрами вспыхивали в ее художественных достижениях, в ее выдающихся работах, которые значительно расширили стилевые рамки актерского искусства, стали составляющей украинской сценической культуры.

«Я думаю, что Чистякова – одна из самих загадочных фигур XX столетия. Не хочу ни с кем сравнивать, но по масштабу свого дарования – не по индивидуальности – она вполне образует один ряд с Марией Казарес, Варико Анджапаридзе, Ириной Жданович, Алисой Коонен, Верой Соколовой, Верой Поповой, Софьей Гиацинтовой, Цицилией Мансуровой, Верой Марецкой, Марией Бабановой, Добржанской, Борисовой, Зеркаловой, Пашенной, Раневской – с той лиш разницей, что многие из них

имели возможность реализовать себя и в комедии. Чистякова же преимущественно оставалась верна трагедии и драме» – пишет об актрисе известный московський театровед Борис Поюровский. [8]

Творческое наследие В. Чистяковой - сокровищница украинского театра XX столетия, духовная опора театра будущего. В искусстве выдающейся актрисы был достигнут синтез роматизма и реализма, идеала и действительности. Ее творчество – уникальное явление культуры. Для молодого поколения актеров В. Чистякова – идеал гармоничнической личности, познавший счастья вдохновенного творчества и жизни в искусстве. Это явление могло возникнуть только на культурной почве конца XIX – начала XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбенко А. Харьковский театр им. Т. Шевченко. -К, 1979.-С. 9.
2. Чистякова В. Актор - режисер своєї ролі // Культура і життя, - 1977. - 6 лютого.
3. Фонд народной артистки Украины В. Чистяковой. - От. сб. 34 (Рукописные воспоминания В. Чистяковои о работе над образом Катерины в «Грозе») .- Архив С.И. Гордеева.
4. Чистякова В. О работе над образом (дневник. рукопись)
5. Морской В. Путь актрисы // Театр. -1940. -№ 2. - С. 12.
6. Тальников Д. Театральные записки // Литература и искусство. - 1944. - 8 июля.
7. Серпилин Л. Валентина Николаевна Чистякова // Правда Украины. - 1944. - 25 апр.
8. Киселев И. Валентина Чистякова. -К., 1949.
9. Поюровский Б. Несколько слов о Валентине Николаевне Чистяковой // Валентина Чистякова – актриса школы Курбаса : Матеріали міжнар. наук. – теорет. конф. 18 квітня 2000 р. – Х.: ХДАК, 2000. – С. 75.

Григорьянц Т.А.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

ФОРМИРОВАНИЕ АКТЕРСКОЙ ПЛАСТИЧНОСТИ: ЭТАПЫ И УРОВНИ

Предметы цикла «Пластическое воспитание актера» занимают важное место в становлении будущих актеров и режиссеров. Дисциплина «Сценическое движение» лишь часть этого комплекса, способствующая совершенствованию физических и пластических способностей исполнителя. Высокий профессиональный уровень телесной культуры является одним из «признаков профессионального мастерства, необходимого актеру для успешной работы над созданием полноценного сценического образа» [1]. Еще основатель школы «переживания» К.С. Станиславский выражал желание и стремление «создать особый курс сценического движения», который состоял бы из циклов упражнений акробатических, гимнастических, ритмических, трюковых и т.д. Эти циклы, по мнению Станиславского, должны были бы состоять из упражнений приспособленных специально для актеров.

В настоящее время все возрастающее стремление режиссуры к обострению сценической экспрессии, к рождению новых приемов, определяющих жанрово-стилевые характеристики постановок, а также разнообразные формы современной драматургии заставляют по-новому взглянуть на школу воспитания актера вообще, на содержание и методику преподавания театральных дисциплин в частности. Сейчас «Сценическое движение» как предмет является основной дисциплиной, формирующей пластическую культуру актера. Являясь достаточно актуальной частью в воспитании исполнительской техники, «Сценическое движение» включает в себя ряд основных разделов: «Развитие и воспитание психофизического аппарата актера», «Пластичность и скульптурность», «Основы трюковой пластики», «Стиль и жанр», «Пластический рисунок роли», «Сценическое фехтование». Каждый раздел преследует свои цели, решает задачи в воспитании и совершенствовании внешней техники артиста. Основная цель предмета – воспитание общих и частных пластических навыков, становление тела как инструмента, позволяющего раскрыть пластические способности актера, формирование в исполнителе потребности и возможности в выразительном движении, а также развитие и совершенствование пластического воображения. Для достижения этой цели необходимо решить две задачи. Первая – воспитание чувства движения. Будущий артист на этом этапе как бы заново обретает свое собственное тело, так как в жизни человек редко задумывается над тем как он ходит, каков уровень мышечного напряжения при выполнении различных бытовых операций, какова связь между эмоциональным состоянием человека и его телом. Эта задача реализуется через различные виды тренингов, основной целью которых является формирование восприимчивого, «умного» тела, способного к выполнению любых, даже самых сложных задач. Тренинг помогает будущему актеру обрести себя, свою телесную форму заново, ощутить ее при этом как богатство и неисчерпаемый источник энергии и вдохновения. После этого можно приступать к решению второй задачи – обучению навыка «лепки» из своего тела, умению творить своим телом, создавая художественный образ. Существует мнение, что «театр двадцатого столетия – это, прежде всего, театр Тела…»[2]. Современный практик сценического движения Н. Карпов считает, что

самое главное в воспитании телесной техники актера заключается в том, чтобы – «освоить и подготовить тело в качестве места предполагаемого смысла» [3]. Другими словами, смысл появляется, живет исключительно при помощи тела, но тела подготовленного. Тело и смысл представляют собой нечто неделимое. Ведь любой смысл в театре может быть передан посредством тела (внешней техники) – другого способа в театральной практике не существует, но и без смысла тело не может быть реализованным.

Процесс создания художественного образа – как любой творческий процесс – характеризуется двумя показателями: во-первых, уровнем художественности, во-вторых, эффективностью организации этого процесса, то есть, оправдываются ли усилия, затраченные на создание конкретной работы, достигнутым результатом. Для исполнителя, обладающего высокой внешней техникой (пластичностью в широком смысле слова) процесс отбора внешних характеристик пластической партитуры роли происходит быстрее и интереснее. Количество представленных вариантов работы предполагает более тщательный, детальный отбор, поиск необходимого, результатом чего является создание высокохудожественного сценического «образа». «Пластика не самоцель, а выражение содержания. Мы обращаем внимание лишь на ту пластику, которая выражает цель образа, психологическую суть ситуации, конфликта. Способ существования, раскрытие характера, индивидуальности через жизнь тела – это и есть пластический образ»[4]. Артист не может быть отделен от характера, им создаваемого. Это объясняется единым психофизическим аппаратом воплощения и реализации и целостным процессом восприятия оценок. Известный режиссер и театральный педагог – Борис Голубовский пишет, что «тело не солжет, оно правдиво, часто правдивее слов. Оно может быть талантливым и бездарным, выдавать внутреннюю пустоту» [5]. Кроме этого движение может рассказать многое, неверно, что оно безмолвно – «и в жизни, и на сцене движение тела, интуитивно вызванное чувством, необходимостью выразить мысль, становится слышимым, как бы произнесенным, таким же впечатляющим, как слово» [6]. Большое значение в воспитании движения и движением имеет начальный этап, этап «обретения» своего собственного тела как пластичного материала и тонкого, высокотехнологичного инструмента. Являясь достаточно сложным, он позволяет будущим артистам и режиссерам при помощи различных тренингов определить свою возможную физическую форму, а затем поддерживать ее и совершенствовать. «Каким телом должен управлять актер? – Таким, какое у него есть. Каким телом может обладать актер? – Таким, какое он себе сделает» [7] . Безусловно, пластическая форма исполнителя зависит, прежде всего, от его собственных желаний и прилагаемых усилий. Но, вместе с тем, достаточно серьезную роль в деле воспитания и совершенствования телесной формы играют различные виды тренинга, новые технологии в организации и подаче материала.

На первом этапе все должно быть подчинено одной цели – как можно лучше ознакомиться с собственными пластическими возможностями, а затем совершенствовать их, находясь при этом постоянно в хорошей рабочей форме. Поскольку любой вариант действия (психический или физический) реализуется только через внешнее (телесное), то это обстоятельство определяет важность и значимость наличия легкого, мобильного, пластичного тела, которое способно трансформироваться в различные формы. Исполнителю же необходимо научиться объясняться на языке этой формы, чтобы пластичность «материала» сама говорила за себя. Правда, рассуждая о пластичности внешней формы, нельзя не учитывать той тонкой, но, вместе с тем, очевидной связи, существующей между внешней техникой и внутренней. Именно пластичность «нутра» во многом определяет внешнюю способность к изменчивости и трансформации. Таким образом, состояние «быть пластичным» предполагает не только сумму определенных практических навыков и умений – элементов внешней техники, но и одновременную работу над внутренней техникой.

Условия существования современного театрального искусства требуют включения разнообразных вариантов «проявлений» других видов художественного творчества: инструментального, вокального, хореографического, пантомимы, свободной пластики. Направление синтеза в художественном мире – далеко не ново. Желание постановщиков, как профессиональных, так и любителей, иметь и работать с универсальными актерами породило необходимость в освоении других видов искусства еще в 20-е годы прошлого столетия.

Причиной обостренного внимания к возможностям актерской выразительности, естественно, был и есть театр. Огромное количество течений, школ, студий, пытающихся экспериментировать, синтезируя, соединяя и вводя, казалось бы, не сочетаемые вещи, в целях поиска новых форм в представлении драматургического материала, предъявляли серьезные требования к состоянию внешней актерской технике и к способам и методам ее воспитания. Уже в то время обнаруживаются проблемы, связанные с обретением и совершенствованием актерской пластичности. Естественно, что более интересным в подобных экспериментах было не механическое соединение (например, ввод пластических или вокальных номеров), а тот эффект, который случался в результате преломления и полной адаптации «инородного» в сценическом фрагменте. Так, появляются новые формы представления – театральный танец, театральная песня и др. Опыт работы в этом направлении оказался богатейшим источником в поиске возможных решений художественного образа.

В настоящее время введение элементов других видов искусства, их обоснованный синтез со сценическим эпизодом вновь имеет большой интерес. Введение танцевальных, пластических, вокальных и других фрагментов в сценический текст спектакля становится более тонким, а вводимые элементы более разнообразными. Необходимо отметить, что, соединяясь в одно «высказывание», эти элементы обогащают друг друга, уточняя и углубляя смысл происходящего на сценической площадке.

Процесс обретения профессиональной физической формы, практических частных навыков имеет непростую структуру и связан со многими психическими и физическими явлениями. Вместе с тем, фундаментом для всего, что связано с воспитанием и становлением профессионального уровня пластичности, является тренинг, представляющий собой комплекс упражнений, выстроенных в определенном порядке, соответствующих целям данного момента и решающих насущные задачи. Поскольку любой актерский тренинг – явление живое, существующее только сейчас, то способность к импровизации в тренинге имеет огромное значение. По формальным и содержательным признакам пластические тренинги могут быть разными. Тренинг, обучающий или воспитывающий, содержит упражнения, позволяющие последовательно проследить и освоить всю схему организации и исполнения нового практического навыка. Тренинг, поддерживающий наработанную физическую форму, строится несколько иначе. Основной акцент в этом случае делается не на схему упражнения, а на возможности развития данного упражнения, на освоении нового темпо-ритмического рисунка упражнения. Тренинг, развивающий, или тренинг дальнейшего становления актерской пластичности предполагает, прежде всего, наличие новой формы ведения упражнений. При этом нагрузка, сложность упражнений, составляющих комплекс, практически не меняется, но подается ведущим иначе, в новом рисунке.

Безусловно, что вид, организация, подача тренирующих и разогревающих упражнений зависят от актерской школы. Кроме этого, пластический тренинг находится в прямой зависимости от уровня физического воспитания. И не важно, идет ли речь о воспитании и формировании частных навыков, либо о совершенствовании этих навыков. В любом случае мы имеем дело, прежде всего, с движением, которое не может быть организовано без наличия «мышечного чувства», по определению Сеченова, представляющего собой «сумму ощущений, сопровождающих каждое движение членов нашего тела и всякое изменение в их положении друг относительно друга» [8]. Значение профессионально «настроенного» «мышечного чувства» очень велико, ведь по образному выражению великого исследователя, оно «в деле анализа своих ощущений соединяет в себе способность глаза и свойство уха» [9]. Речь идет не только о способности в осуществлении различных элементарных телесных функций: чувство баланса, умение распределять себя в пространстве и во времени, но и о возможности думать, воображать, сочинять и творить собственным телом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозова, Г. Пластическое воспитание актера. М.:Терра Спорт, 1998. – С.7
2. Карпов, Н. Уроки сценического движения. – М.: ГИТИС, 1999. – С.17.
3. Там же.
4. Голубовский, Б. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – С.21
5. Там же, С.27
6. Там же, С. 28
7. Карпов, Н. Уроки сценического движения. – М.: ГИТИС, 1999. – С.26-27.
8. Сеченов, И. Избранные произведения. – Т.1, М.: АН СССР, 1952. – С.522
9. Там же, С.71.

Демидко О.А.

(Украина, г. Мариуполь)

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕРДЯНСКА И МАРИУПОЛЯ В КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ СЕВЕРНОГО ПРИАЗОВЬЯ (НАЧАЛО XX ВЕКА)

Изучение региональных традиций театрального искусства остается неисчерпаемым объектом для исследования духовной культуры общества. На сегодняшний день театральная жизнь Северного Приазовья не изучена как самобытный художественный феномен и требует осмысления с позиций понимания ее как культурной целостности. В начале XX в. произошло формирование, творческое становление и поиск собственного пути в искусстве своеобразной театральной культуры региона.

Цель доклада – исследовать особенности театральной культуры Мариуполя и Бердянска в начале XX века в контексте общего развития культурно-художественного пространства Северного Приазовья.

Некоторые аспекты деятельности театральных заведений Северного Приазовья в указанный период нашли свое отражение в трудах В. Константиновой, И. Лымана, Е. Денисова, В. Михайличенко, Н. Тишакова, А. Петрова, Л. Чуприк, Л. Яруцкого. Однако в научной среде указанной проблеме до сих пор не уде-

лено должного внимания. Отсутствие специального историко-культурологического исследования и объективного научного изучения темы обусловливает актуальность представленного доклада.

В начале XX в. повысилось идейное и просветительское значение сцены провинциальных театров. Театральная сцена была не только центром общественной жизни городов Северного Приазовья, но и своеобразным клубом, где встречались жители городов независимо от своего социального статуса. Вместе с этим театральные учреждения часто выполняли образовательную функцию более эффективно, чем библиотеки и лекции. В Мариуполе представления шли на нескольких сценах. Новый хозяин концертного зала И. Уваров называл свой театр «Ренессанс», «Гротеск», «Прогресс», но для всех мариупольцев он сохранял свое первое название и оставался «зимним». Если в театре Уварова всегда выступала российская труппа, то в театре братьев Яковенко – украинская [10, с. 274]. В городе работал театр «Солей», где выступала преимущественно еврейская опереточная труппа. Драматические спектакли, концерты оперных певцов устраивались в концертном зале гостиницы «Континенталь», в Народном доме при заводе «Никополь», в зале Мариупольского общественного собрания [5, с. 128]. В то же время театральные представления успешно проходили на сценах кинематографических театров «Гигант» и «Колизей». Функционирование в Мариуполе нескольких театральных сцен создавало условия для формирования театральных сезонов, приезда гастролеров, а также развития местных любительских коллективов.

Театральное дело Бердянска в начале XX в. активно продолжало свое развитие. В городе действовали 2 театра: зимний (городской) и летний (частный – А. Гурского). Оба имели электричество, что было, несомненно, весьма привлекательным фактором как для зрителей, так и актеров, и организаторов зрелищных мероприятий.

Положение театра в Мариуполе во многом определялось политикой городской администрации. Так, весной 1904 г. городская дума Мариуполя арендовала у И. Уварова Зимний театр на 6 лет. Владелец театра получал от города ежегодно 2 тыс. руб. арендной платы, но должен был перестроить и улучшить концертный зал. Летом И. Уваров мог пользоваться театром на свое усмотрение, но зимой им распоряжался город. В Мариуполе была создана специальная театральная комиссия, которая заключала соглашения с театральными коллективами, при этом здание театра сдавали им бесплатно [10, с. 223]. Это привлекало в Мариуполь немало интересных театральных трупп, жители города могли ознакомиться с различными театральными объединениями, в которых принимали участие талантливые украинские, российские и иностранные актеры.

В мае 1906 г. Мариуполь посетили с оперным турне известные артисты императорских театров Н. Ермоленко-Южина и Д. Южин. Выдающийся певец Д. Южин детство провел в Мариуполе, поэтому не мог не выступить в родном городе. Мариупольцы получили удовольствие от талантливой игры своего земляка. Искушенная в театральном искусстве мариупольская публика высоко оценила и феноменально красивый голос Н. Ермоленко-Южиной – драматическое сопрано, которым она безупречно владела. Спектакли: «Тоска», «Фауст», «Евгений Онегин», «Вертер», «Пиковая дама» принесли небывалую ранее прибыль – более двух тысяч рублей. Театр сполна ощутил, что такое аншлаг и буря оваций. Приезд солистов Большого театра в Мариуполь был сенсацией и незабываемым событием в культурной жизни города [5, с. 128].

В течение 1900–1910-х гг. в одном культурном пространстве в театральной практике Украины сосуществовали и состязались между собой традиционное искусство, апологетами которого выступали идеологи народничества, модернистские течения и ранний авангард – футуризм. Однако мариупольская публика не была подготовлена к восприятию новаторских пьес. 1 мая 1908 г. дирекция и режиссура В. Мейерхольда и Р. Унгерна впервые представила в Мариуполе последнюю новинку современной литературы, известного автора К. Гамсуна «У царских врат». Гастроли В. Мейерхольда продолжались в течение пяти дней, но их никак нельзя было назвать кассовыми. В репертуаре труппы были классические пьесы Г. Ибсена, К. Гамсуна, Г. Гауптмана. Рецензент под псевдонимом Бета отмечал, что гастроли Товарищества новой драмы, несомненно, стали выдающимся явлением в анналах театральной жизни приазовского города, внесли свежую струю, отказавшись от старых форм исполнения, поскольку ставили своей целью изобразить жизнь такой, как она есть. Но, «к сожалению, наша публика не сумела оценить в полную силу дорогие декорации, строго выдержанную стабильность игры и спектакли не показали того уровня посещаемости их публикой, которого они без сомнения, заслуживали» [6, с. 3].

Летом 1908 г. антрепренер М. Кононенко пригласил М. Кропивницкого приехать в Мариуполь. Марко Лукич дал свое согласие. В городской газете «Мариупольская жизнь» сообщалось, что М. Кропивницкий приезжает на гастроли и, что он выступит в роли Выборного («Наталка-Полтавка»), Карася («Запорожцы за Дунаем»), а в спектакле «Пока солнце взойдет – роса глаза выест» сыграет сразу две роли – бывшего крепостного крестьянина Максима Хвортуны и помещика Воронова. Спектакли должны были проходить в помещении театра братьев Яковенко и все билеты были немедленно раскуплены. Непревзойденный мастер сцены полностью оправдал ожидания публики, которая в знак благодарности наградила М. Кропивницкого

бурными аплодисментами. Спектакли проходили при переполненных залах. Через репертуар «отец украинской сцены» показывал зрителю реалистичную правду действительности, раскрывал существующие социальные пороки и противоречия, чем завоевал в Мариуполе множество поклонников [10, с. 205].

Следует подчеркнуть, что значительную роль в культурной и общественной жизни региона играли любительские коллективные театры. Среди них были и благотворительные, которые устраивались интеллектуальной элитой ради стремления сблизиться с народом, а также с целью моральной поддержки и просвещения в среде низших, то есть простых слоев населения. Стоимость билетов в них была намного ниже, чем в профессиональных театрах, что способствовало привлечению к театральной культуре широких масс населения. В частности, председатель Бердянского любительского музыкально-драматического кружка Г. Рогов в своем письме от 1904 г. предлагал поставить ряд спектаклей с благотворительной целью, сборы с которых пошли бы в пользу пострадавших при военных действиях на Дальнем Востоке [8]. Таким же образом 16 ноября 1911 г. в театре Уварова состоялся благотворительный спектакль по пьесе А. Чехова «Дядя Ваня». Собранные средства передали Обществу попечения о детях. Благотворительная деятельность театральных работников была направлена преимущественно на помощь больным и бедным, а с началом Первой мировой войны все пожертвования, собранные во время спектаклей, непременно шли в пользу пострадавших в результате военных действий. В благотворительных спектаклях принимали участие как любители, так и профессионалы. В частности, члены физико-медицинского общества Бердянска подготовили и показали спектакль в пользу больных туберкулезом [9].

Заезжие труппы из других городов и стран стали чаще появляться в регионе. Неожиданностью для мариупольцев были гастроли алжирской актрисы Галимы в апреле 1912 г. Она исполнила несколько вокальных номеров, причем своим уникальным голосом имитировала игру на флейте окарина. Исполнительница очень искусно продемонстрировала безупречную имитацию инструментальной музыки. Однако публике больше всего понравились, выполненные волшебной Галимой, танцы, особенно, национальный алжирский танец, в котором актриса продемонстрировала весьма своеобразную грациозность и пластику. Выступление госпожи Галимы поразило зрителей города своей оригинальностью [7, с. 3].

В декабре 1912 г. мариупольцы в театре Уварова искренне приветствовали труппу императорского театра из Токио, которая привезла спектакль «Прислуга Отаке». Особенно поразила своей игрой японская актриса госпожа Ганако. Гастрольные туры все чаще радовали поклонников Мельпомены в Приазовье и в конце 1912 г. итальянская труппа Гонсалеца в театре И. Уварова познакомила мариупольцев с классическим оперным репертуаром. В театральных афишах сообщалось про прибытие в город «трупы русской драмы и комедии дирекции Е. Махоткина», «украинской труппы под управлением Л. Сабинина», «Харьковской фарсово-опереточной труппы дирекции Б. Бродерова» и других [5, с. 128].

Следует отметить, что выступления гастролеров – украинских, российских и иностранных звезд сцены – способствовали популяризации и обогащению театральной культуры, превращению Мариуполя и Бердянска в культурные центры региона.

Несмотря на постоянное совершенствование сценического искусства, кинематограф постепенно вытеснял театр. В периодике все чаще встречаются афиши с кинематографическими картинами, и все меньше объявлений о театральных представлениях. К тому же и Первая мировая война нанесла большой вред дальнейшему развитию театрального дела. Уменьшилось количество путешествующих и гастролирующих театров, почти прекратили свою деятельность и местные любительские драматические кружки.

И все же театральная жизнь региона даже в условиях войны не прекращалась. В 1914 г. в летнем театре Бердянска выступал джазовый оркестр под руководством Л. Утесова. Благодаря сохранившимся афишам было установлено, что в 1915 г. на сцене бердянского театра шли спектакли местного любительского музыкально-драматического кружка на русском языке: драма «Мать будущих» (реж. М. Кораллов), спектакль-шутка «И ночь, и месяц, и любовь» (реж. П. Полянский и Г. Феддерс), сцена в одном действии «Свадьба» (реж. Г. Феддерс) [1], комедия-шутка «Как они бросили курить» (реж. И. Соколовский), миниатюра «Рыцарь индустрии» (реж. И. Гольберг), водевиль «Простушка и воспитанная» (реж. П. Полянский) [2], драма «Сердце мужчины» (реж. М. Кораллов) [3]. 75% заработанных средств от проведенных спектаклей отправляли на оборудование Городских лазаретов для раненых воинов, что было хорошим примером для других благотворительных организаций.

30 мая 1915 г. на сцене летнего театра А. Гурского Бердянский музыкально-драматический любительский кружок поставил комедию известного английского писателя-юмориста Джерома К. Джерона «Мисс Гоббс» (реж. Г. Феддерс), дополнив ее яркой музыкальной программой [4].

Во время гражданской войны репертуар мариупольского и бердянского театров меняется: начинает преобладать так называемый легкий жанр: оперетта, водевиль, музыкальная комедия, миниатюра. Исчезает из репертуара украинская и русская классика. В прессе сообщалось о снижении театральных вкусов публики, тяготении к развлекательным жанрам. Но, несмотря на общегосударственные проблемы, театральная

культура в регионе осталась живой. Так, когда в 1918 г. в Мариуполь приезжает Общество московских оперных артистов и представляют на местной сцене «Фауста», «Демона», «Травиату», «Кармен», «Евгения Онегина», спектакли воспринимались с большим ажиотажем и успехом.

Таким образом, искусство Мельпомены на территории Северного Приазовья в начале XX в. отличалось существованием профессиональных и любительских коллективов, широкой гастрольной деятельностью выдающихся мастеров сцены и разнообразным репертуаром. Выступления известных гастролеров в Мариуполе и Бердянске помогли воспитанию у театральных работников и зрителей региона высоких стандартов художественного восприятия, что повлияло на повышение профессионализма и обогащение репертуара. В связи с общегосударственными проблемами, социокультурные условия, в которых работали театральные заведения региона, значительно ухудшились – в репертуаре театров был востребован «легкий» жанр. И все-таки благодаря сохранению лучших образцов театральных традиций приоритеты в репертуарной политике принадлежали украинской, российской и зарубежной классике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердянский краеведческий музей. – БКМ – КП 26329 Д 10722. – Л. 1-1об. (3)
2. БКМ – КП 26330 Д 10723. – Л. 1-1об. (4)
3. БКМ – КП 26328 Д 10721. – Л. 1-1об. (5)
4. БКМ – КП 20813 Д 7730/2. – Л. 1-1об. (6)
5. Мариуполь и его окрестности: взгляд из XXI века: / Р. П. Божко, Т. Ю. Були, Н. Н. Гашененко и др. – Мариуполь: Рената, 2008. – 428 с.
6. Мариупольская жизнь. – 1908. – 06 мая.
7. Мариупольская жизнь. – 1912. – 16 апр. (12)
8. Экспозиция Бердянского краеведческого музея. – БКМ – КП 3061 Д 729. – Л. 1-1об. (19)
9. Экспозиция БКМ – КП 14118 Ф 5967. – Л. 1-1об. (20)
10. Яруцкий Л. Д. Мариупольская старина: Рассказы краеведа / Л. Д. Яруцкий. – Москва: Советский писатель, 1991. – 432 с.

Кондратенко Ю.А.

(Россия, г. Саранск)

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЯЗЫКА ТЕЛА В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В качестве одной из черт художественной практики второй половины XX века можно отметить стремление к восстановлению некогда утраченных модерном связей между языком искусства и возможностью описания феноменов реальности. При этом на первое место поисков выдвинулись саморефлексивные стороны произведения искусства, текст которого претендует на возможности отражения подлинной сущности индивидуального бытия, утверждая присутствие чего-либо в собственном пространстве в качестве отсутствия в опыте реальности. Для многих практиков театра реализация себя стала возможной в рамках тотального театрального пространства, в котором подлинность проявляет себя посредством обращения к неявно присутствующим структурам внутри самого рефлектирующего субъекта. Текст произведения, бытующий в таком пространстве, а не сама реальность, – и есть место для обнаружения сущности реального.

Ж.Деррида утверждал, что разрушение системы подражания в театре связано с тем, что для театра-преставления жизнь – непредставимое начало представляет собой предел для классического театра [3. С. 372–373]. На примере театра А. Арто, Деррида увидел возможность для «закрытия классического произведения» и попытку восстановить закрытое пространство «изначального представления». Специфика такого пространства состояла, по его мнению, в том, что произведение более не организуется из «другого отсутствующего места». Изначальное представление – всегда конец истолкования, то есть изначальное толкование. С этой точки зрения театр может иметь лишь одну цель – восстановление связи между тем, что есть, и чего нет.

Текст в таком театральном пространстве при приобретает автономность, как и система письма. Собственно, он самодостаточен в силу своей изначальности по отношению к реальности, в силу отражения подлинного в неподлинном мире «общества спектакля». Именно в акте творчества появляется возможность овладеть тем, что еще не существует, чтобы обрести свое существование. Процесс рефлексии мира посредством такого текста превращается в акт деконструкции: поступательного снятия внешне очевидного смысла путем погружения в глубину, до того момента, когда появляется «незаинтересованное действие». Естественно, что на этом пути театр прерывал связи со всякой актуальностью, отказавшись от функции разрешения социальных и психологических конфликтов.

Арто считал, что подобная «метафизика в действии» – путь возвращения мысли к своим истокам, доведение до предела потенций языка пространства и движения. Анализируя эту позицию, М.Мамардашвили отмечал, что мысль как форма или состояние понимания человеком чего бы то ни было или реализация че-

ловеком самого себя в том, что он понял, требует достижения момента полной реализации и осуществления некоего смысла. Трудность существования как раз и состоит в возможности или невозможности этого момента, так как факт «схождения всего» имеет и еще один аспект: человек не может в полной мере обладать сошедшимся. То есть, «те состояния, которые мы называем мыслью, они, даже если и есть, не поддаются владению или удержанию», в эти состояния нужно впадать всякий раз снова и снова: «Мысль – то, что невозможно, возможная невозможность, то, чего нельзя удержать, нельзя иметь, в это можно только впасть новым сознательным опытом, и так бесконечно. Так это же не поддается изображению!» [4. С. 337].

Попытка «удержания невозможного» определила экспериментальный характер театра второй половины XX века и поиски путей выхода из тупика неадекватности языковой рефлексии, восстанавливая понимание, которое потенциально содержится в словах, жестах, в пространстве. Неслучайно, комментируя теорию Арто, Мамардашвили определяет театр как физическую машину, «посредством которой мы снова впадаем не в то, что мы знаем, но в то, чего знать нельзя в смысле владения» [4. С. 335]. Это состояние, которое недостижимо произвольным усилием, но возможно в рамках специальной организации пространства и времени, где комбинация многочисленных вещей «случается» и «умирает» в тот же момент.

Подобное понимание целей творчества ведет к полной автономизации объекта в искусстве, порождая текст текста, театр театра, который позволяет нам достигать определенного состояния в ходе действия, но сейчас и теперь. В письме Поверу Ж. Жене отмечал, что театральная постановка как ритуал возвращает очарование и близость невидимого, что достигается посредством симуляции: «Спектакль не затрагивающий душу, напрасен. Он напрасен, если я не думаю о том, что я вижу, или не возвращаюсь к нему после представления, когда упадет занавес, - как будто его никогда не было» [5. С. 47]. Театр и атмосфера театральности – игра, указывающая на то, что она игра, а актер изображает всегда что-то другое по отношению к изображению. Точнее само изображение указывает на само себя как на то, что изобразить нельзя, поэтому театр – лишь специальная техника, позволяющая получить состояние, которое нельзя иметь. Это разоблачение «чего-то в качестве изображения или чего-то как изображающего нечто такое, что вообще не может быть изображено» [4. С. 337]. Такое понимание творчества обращает, как отмечает Мамардашвили, к опыту того, что сам не знаешь и что еще должен ввести в существование, так как мы не обнажаем душу перед другими именно в силу того, что сами бессильны это сделать перед собой [4. С. 340–341]. В замечаниях о том, как нужно играть пьесу «Служанки» Ж.Жене пишет: «Я иду в театр для того, чтобы увидеть себя на сцене (воплощенным в одном или нескольких персонажах, в сказочной форме) таким, каким я никогда не буду или не осмелюсь так о себе помыслить и особенно таким, каким я мог бы быть» [5. С. 86–87].

В новой системе рефлексивного опыта художника большое значение приобретает пластическая выразительность тела в пространстве постановки. Активно развиваются новые практики переконструирования тела в объект с иными свойствами. Это позволяет снять извечную для классики тему плотского начала, отвлекающего зрителя от красоты духовной. На этом пути потребовалось вновь обратиться к пересмотру гендерных качеств объекта. М. Бежару принадлежат слова: «Я убежден, что в хореографическом языке следует восстановить равенство полов». Но для него новое равенство открывается в различии: на сцене мужчина останется мужчиной, а женщина – женщиной. «На поле сражения, которое я избрал для себя, – в жизни танца – я дал танцовщикам то, на что они имели право. Я не оставил живого места от женоподобного и салонного танцовщика» [2. С. 75]. Тело должно иметь пол, но в таком «первозданном виде» оно оказывается абсолютно бесполезно в качестве средства пластической выразительности. Любое проявление физиологии – лишь средство для того, чтобы вывести неявную жизнь «внутреннего» тела во внешнее пространство художественной реальности.

В этих условиях даже тогда, когда театральная пластика (в частности танец) отличает подчеркнутый эротизм, происходил процесс своего рода десексуализации его видимого смысла. Цель здесь не в том, чтобы отобразить оригинальность каждого пола, в подобной детерминации визуальных свойств заключена иная задача. Тело, наделенное полом, – андрогинный объект, пол которого не есть его признак, ибо он может означать нечто совершенно иное, являясь лишь симулякром смысла иной конструкции. Подобная «десексуализация» придала телу как абсолютную интровертность, так и столь же абсолютную проницаемость для восприятия зрителем его новых смыслов. Новое свойство «оплотненной прозрачности» составляет смысл рассуждений Ж.Жене: «Ты не проститутка (мы не за этим пришли в цирк), а одинокий любовник, отправившийся в погоню за собственным образом, который убегает и исчезает на канате… Именно это одиночество очарует нас» [4. С. 225]. Полная утрата своих сущностей, попытка догнать образ, когда игра воплощается не в артисте, не в канате, раскрытом благодаря артисту, а в самой игре.

Новое восприятие гендерных качеств тела привело к пересмотру самих основ практики телесной выразительности в театре. Актер у Жене создает себя в мечтах, осуществляя их и превращая в фантазию в головах зрителей. Тело с явными признаками пола – своего рода пустой объект, заимствованный у актера, чтобы зритель мог «подставить» в него себя. Метафора Жене о танцовщике на канате – попытка отожде-

ствить тело с образом. В такой практике создания «другой пластики» на первое место выходит особое восприятие себя через рефлексивный воображаемый взгляд, иллюзорный образ в исполнении другого. Независимо от половой детерминации мужское/женское, тело само по себе андрогинно безразлично, в том смысле, что оно открыто для мужского/женского взгляда Другого. Андрогинность – состояние и акт коммуникации, в отличие от физических проявлений функций тела в классике. «Андрогин – это почти умонастроение, – писал Бежар. – Когда я ставлю вариацию для какой-нибудь танцовщицы, я обращаюсь в эту танцовщицу; танцовщица и хореограф, работая, составляют некую целостность, и это не имеет ничего общего с любовным соитием. Я обращаюсь в нее, чтобы придумать движения, присущие именно ей, и, когда она делает эти движения, первоначально бывшими моими, она обращается в меня. Я андрогин, когда творю. Если я создаю па-де-де для юноши и девушки, я перевоплощаюсь в эту пару… Мне уже мало одного себя. Ставя по самому себе, я страдал от своего рода ущербности мастурбации… Мне необходимо было подключиться к ней и к нему, быть влюбленным в нее и в него, воссоздать эту пару в себе. С мужчиной я был мужчиной, с женщиной – женщиной, с парой – парой» [2. С. 73].

Идея деконструкции человеческого тела дала возможность получить свободу и избавиться от всех автоматизмов физического тела. Тело с признаками пола теперь не демонстрирует индивидуальность (а значит сексуальность в классической системе выражения), это симуляция некой сконструированной доступной общему взгляду реальности. В статье «Чувственный атлетизм» Арто заявляет, что чувства – мускульные движения, которые лишь дублируют некие внутренние состояния. Речь ведется о попытке устранить яркость внешнего выражения тела. Внутренний Двойник – пластический и незавершенный призрак, чьи формы имитирует актер, подчиняя формы и образы своего восприятия. Актеры играют тех, кем они себя представляют.

В. Подорога при анализе теории тела без органов Арто исходил из следующей посылки: «Допустим, что существуют такие телесные состояния, когда, лишаясь пороговой защиты (все того же Я), наше тело открывается силам становления, захватывается психосоматическими вихрями, смещениями, колебаниями, падениями» [6. С. 65]. Это тело превозмогает собственную антропоморфную границу, поставленную телом Другого, и выходит за нее в акте становления, имманентности, незавершенности и неоформленности отражательных свойств порога. Тело-аффект, как именует его Подорога, это состояние освобождения от материально-биологического субстрата, момент сильного переживания, когда мы оказываемся во внетелесной (внеорганичной) реальности. Подорога считает, что тело равное собственному состоянию – изначальный нулевой порог, в котором способность к отражению минимальна. При этом специфика отражения в этой ситуации сводится к способности воспринимать внешние раздражения и возмущения через ответные реакции тела.

Ж.-П. Сартр в своей работе «Служанки» отчетливо показал даже не один уровень подобного типа образного умножения, несколько уровней ирреальности, обнаруживающих самих себя в своем не-бытии. Например, мужчина в данном контексте – «символическая матрица» значения женственности (женственность без женщины) [7. С. 448]. Сартр отмечает, что ради искусственности Жене отказывается от натуры, когда под личиной женщины он помещает образ молодого мужчины. Это иллюзия, которая разоблачает свою иллюзорность: «Отошедшая от своей материи, «очищенная» женственность превращается в символический знак, шифр. Пока она остается актуальной, женская сущность остается приклеенной к женщине. Одухотворяясь она переходит в категорию воображения, форму, образуемую мечтами все может быть «женщиной» …по мере того, как материя оскудевает, как увеличивается расстояние между нею и ее смыслом, символическая природа знака усиливается еще большей дистанцией» [5. С. 447]. Герои Жене, по Сартру, в своем относительном существовании связаны с Другим, или мечтой в мечте. С этой чувственна средой не связаны качества внешнего мира актера, но Двойник имеет некий материальный смысл. В этой связи задача актера – локализация тела, благодаря которой, давая душе телесный выход, актер соединяется с ней, возвращается через нее к ощущению бытия. Подлинное ощущение существования открывается в игре, состоянии отличном от жизни, в которой я не чувствую жизни. Возможно, поэтому у Бежара история Гелиогабала связана с андрогинностью: «Я выбрал несколько исполнителей мужчин, несколько – женщин и решил, что все будут по очереди играть мужчин и женщин, пока все не смешается окончательно. Это было нелегко. Мы испробовали несколько вариантов «состояний», как выражаются живописцы, этого балета. Он так и не окончен, никогда не будет завершен. Это типичный образчик «произведения в работе». Все роли подобны животным в лаборатории. Каждый раз, показывая спектакль тут и там, мы проделываем новые опыты над нашими животными» [2.108].

Таким образом, пол в новой театральной практике более не служит средством выразительности. Алиби, которое придавалось использованию табуированных классическим искусством тем мужского/женского, всегда выходящих на проблемы эротизма, было устранено. Как бы ярко не проступал пол в пластическом искусстве, он оставался инструментом, способным быть лишь матрицей, абсолютно инерт-

ной, пустой, всегда не совпадающей с означающими и означаемыми. Тело – основа для всегда иного смысла, а его пол – некий симулякр, в контексте которого мужская и женская пластики есть всегда «другая пластика» - пластика Другого, никак не соотносимого с индивидуальностью тела актера. Такая телесная практика подчеркивает лишь возможность нашей зрительской индивидуальности, не быть самими собой в реальности, рефлексируя эту невозможность только в пространстве новой художественной практики.

Саморефлексия театрального текста, связанная со зрительским опытом открытия себя в «подлинной себе реальности», создала проблему коммуникации между текстом спектакля и зрительным залом. Снятие этой коммуникативной проблемы стало шагом вперед от авангардистки модели художественного образа к постмодернистской образности, подменившей реальность в ее неподлинности и неоткрытости воображаемой подлинностью самодостаточной текстовой структуры. Функции посредника в этих условиях приняло на себя не театральное слово, а действие и поступок актера, всегда рассматриваемые как свой личный опыт зрителя. С точки зрения Сартра, именно здесь возникает парадокс коммуникации, когда реальность рефлексивного сознания делает объект воображаемым, а реальность объекта – воображаемой саму рефлексию [7.453]. Подобный уровень взаимозаменяемости, обретения себя в другом месте открылся в рамках театрального пространства XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2000. 440 с.
2. Бежар М. Мгновения в жизни другого. М., 1998. 239 с.
3. Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. 495 с.
4. Мамардашвили М. Метафизика Арто // Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2000. С. 329-346.
5. Театр Жана Жене. СПб., 2001. 508 с.
6. Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М., 1995. 339 с.
7. Сартр Ж.-П. «Служанки» // Театр Жана Жене. СПб., 2001. С.445-462.

Крывашэй Д.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

САЦЫЯЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ГРАМАДСТВА НА СЦЭНАХ ТЭАТРАЎ БЕЛАРУСІ (1990-2010 ГГ.)

У пачатку XIX ст. тэрмін “сацыяльныя праблемы” выкарыстоўваўся для вызначэння адной канкрэтнай праблемы – нераўнамернасці размеркавання багацця. На сёння спіс ахоплівае каля трох дзесяткаў праблем. Ад алкагалізму і наркаманіі да злачыннасці і экстрэмізму. Да даўно вядомых праблем беднасці і нізкага ўзроўню жыцця далучыліся праблемы распаўсюджання ВІЧ-інфекцыі і іншых захворванняў, тэрарызму, самагубства, карупцыі, забруджанасці навакольнага асяроддзя і пагрозы тэхнагенных катастроф. Да сацыяльна неабароненых груп насельніцтва адносяцца бедныя і інваліды, састарэлыя, дзеці і бежанцы. На жаль, жыхары Беларусі за апошнія дзесяцігоддзі адчулі на сабе ўсе гэтыя праблемы. Пачынаючы ад Чарнобыльскай катастрофы і заканчваючы пагаршэннем дабрабыту ў выніку эканамічных крызісаў. Найбольш цяжкім быў перыяд трансфармацыі сацыяльна-эканамічнага і палітычнага ладу першай паловы 1990-х гадоў. Ён суправаджаўся карэннай ломкай як матэрыяльнага дабрабыту жыхароў, так і светапогляду, стаўшы магутным выпрабаваннем маральна-этычных і культурных падмуркаў жыцця асобы і грамадства. Зразумела, што драматургі і рэжысёры, як і ўсе жыхары краіны, былі ўцягнуты ў водазварот гэтых пераўтварэнняў, што не магло не адбіцца на іх творчасці.

На жаль, у тэатрах Беларусі пастановак на актуальныя сацыяльныя тэмы было не шмат. Доўга ў рэпертуары Тэатра юнага гледача заставаўся спектакль рэжысёра У. Салюка “Стваральніца цуду” па п’есе амерыканскага драматурга У. Гібсана. Аснова сюжэта – рэальная гісторыя змаганне за сваё месца ў жыцці дзяўчынкі, якая з-за хваробы ў раннім дзяцінстве перастала бачыць і чуць. Гэтая ж п’еса была пастаўлена ў Мазырскім драматычным тэатры

Адметнай падзеяй стала правядзенне па ініцыятыве галоўнага рэжысёра ТЮГа М. Абрамава ў кастрычніку 1994 г. Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі “Псіхалагічная рэабілітацыя дзяцей сродкамі тэатральнага мастацтва” і Міжнароднага фестывалю-трыенале “Тэатр – дзецям”.

На пачатку 1990-х гадоў на сцэне Гомельскага абласнога драматычнага тэатра рэжысёрам У. Караткевічам быў пастаўлены спектакль “Дагарэла свечачка да палічкі...” па п’есе А. Петрашкевіча. Галоўную ролю Марфы выканала актрыса Людміла Гарбунова. У 1997 г. прэм’ера гэтай п’есы адбылася ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы. На прыкладзе галоўнай гераіні, якая па азначэнню аўтара, “адна з мільёнаў” паказана трагічнае жыццё звычайнай сялянкі. Марфа ў сваім сталым узросце з-за Чарнобыльскай трагедыі павінна пакінуць родную хату, якую будавала разам з мужам і ў якой выгадавала пяцёра дзяцей. Муж памёр. Воляй лёсу з дзяцей застаўся толькі адзін сын, які пахаваўшы бацьку, з’ехаў і даўно не

дае пра сябе вестак. Спектакль больш нагадвае споведзь сталай жанчына аб сваім лёсе. У фінале старая вырашае застацца ў сваёй хаце, легчы ў зробленую па замове мясцовым цесляром дамавіну і дачакацца, калі дагарыць свечка і загарыцца хата.

Чарнобыльская трагедыя з'яўляецца асновай п'есы "Адцуранне" А. Дударава. У 1993 г. яна была пастаўлена ў Мінскім абласным драматычным тэатры (г. Маладзечна) рэжысёрам М. Мацкевічам. У п'есе рэальныя падзеі пераплятаюцца з фантастычнымі. З-за невядомай анамальнай з'явы, якая абрынулася з космасу на зямлю, неабходна стварыць зону адчужэння. Галоўным прызначаецца Ліквідатар. Паступова вакол яго збіраюцца як жывыя людзі, так і ажыўшыя: Дачка, якая шукае свайго бацьку, яе бацька Стары, які памёр у бальніцы ад інфаркту, Медсястра, рэцыдывіст Гулаг, забіты пад час уцёкаў з турмы, француженка Арлет. Іх усіх невядомая сіла цягне патрапіць у вёску Расосенка ў закрытай зоне. Часам сярод гэтых герояў з'яўляюцца постаці Вешчуна і Хлопчыка. Толькі ў другім акце становіцца зразумелым, што перад героямі драмы стаіць канкрэтная задача: узнавіць сцяну разбуранай людзьмі капліцы. Такім чынам аўтар дае зразумець, што выратаванне чалавецтва можа адбыцца толькі праз вяртанне да гуманных, духоўных ісцін.

Поспехам у гледача карысталіся пастаноўкі п'есы А. Дударава "Кім" ў Мінскім абласным драматычным тэатры (1994, рэж. М. Мацкевіч) і Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы (2001, рэж. А. Гарцуеў). Цэнтральнай праблемай п'есы з'яўляецца выздараўленне дзяўчыны Юлі, якая пакутуе ад наступстваў радыяцыйнага ўздзеяння. Але выздараўленне (маральнае) патрэбна і яшчэ аднаму герою – крымінальнаму дзеячу Каралёву. Галоўным героем з'яўляецца 13-гадовы хлопчык Кім, які шукае сродкі на тое, каб выратаваць ад цяжкай хваробы сваю названую сястру. Малады чалавек трапляе ў розныя авантурныя сітуацыі. Сюжэт насычаны неверагоднымі супадзеннямі і метамарфозамі. У п'есе драматург даводзіць, што любоў і чалавечнасць спараджаюць ланцужковую рэакцыю, якая спрыяе духоўнаму выздараўленню ўсяго грамадства.

Шэраг пастановак на сацыяльную праблематыку быў здзейснены Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатрам імя Якуба Коласа (г. Віцебск). У 1993 г. у тэатры была пастаўлена п'еса А. Ждана "Салгалі богу, салгалі..." Галоўнымі героямі яе з'яўляюцца чатыры жанчыны, якія засталіся ў зоне адчужэння. Яны параўноўваюць Чарнобыльскую трагедыю з Вялікай Айчыннай вайною. Аднак калі вайна была відавочнай і адчувальнай, то тэхнагенная катастрофа ўплывае на людзей нябачна. Аўтар спрабуе праз лёс канкрэтнай сям'і паказаць трагедыю народа. Траіх гераінь сыны забіраюць з зоны. Засталася толькі Зося, у якой нікога з блізкіх няма. І як атрымліваецца, пра яе ніхто і не згадвае. У выніку яна застаецца жыць адна ў лесе. Праз яе вобраз аўтар нагадвае людзям быць уважлівымі і чулымі адзін да аднаго, заставацца чалавечнымі ў любых абставінах.

Пра адзіноту жанчыны, замену сапраўдных сямейных каштоўнасцей матэрыяльнымі прымушала задумацца гледача пастаноўка ў 1998 г. п'есы Г. Марчука "Блудны муж і яго жонка Варвара". Адметна, што яна была рэалізавана адразу ў двух варыянтах. На Малой сцэне яе паставіў рэжысёр В. Грушоў, а на асноўнай – В. Баркоўскі. Першая была разлічана пераважна на сельскія гастролі. Сюжэт п'есы ўзяты з жыццёвых рэалій 1990-х гадоў. Вясковы мужык Мікола пасля доўгіх гадоў сумеснага жыцця пакідае жонку, каб паспытаць шчасця ў камерцыі. Яго жонка Варвара не разумее такіх памкненняў Міколы і перажывае разлуку. Пры гэтым яна працягвае любіць свайго мужа і верыць у лепшае. Жыццё ўсё ставіць на свае месцы. Муж церпіць крах у камерцыі і вяртаецца дадому.

У 1999 г. на сцэне гэтага ж тэатра рэжысёрам В. Маслюком была пастаўлена ўласная п'еса "Пад сонцам". У ёй прадстаўлены філасофскі роздум аўтара аб праблеме п'янства. Пры гэтым дзеянне пераносіцца ў чарнобыльскую вёску, а галоўнымі дзеючымі асобамі становяцца жанчыны. Кожная са сваім драматычным лёсам імкнецца "заліць" гарэлкай сваю адзіноту і неўладкаванасць жыцця. Аўтар дае толькі аднаму са сваіх герояў магчымасць выправіцца, перарадзіцца. У другім акце перад гледачом паўстае іншы свет – свет нашых продкаў, носьбітаў высокай духоўнасці. Сын адной з гераінь – Сёмка – падчас клінічнай смерці сутыкаецца з душамі прашчураў і вяртаецца да людзей з адноўленым успрыняццем свету і вызначаным пакліканнем.

Сярод апошніх пастановак вызначанай тэматыкі на сцэне віцебскага тэатра быў спектакль "І нас пацалуе світанак", здзейснены ў 2003 г. рэжысёрам В. Баркоўскім па ўласнай п'есе. У ім ён звярнуўся да праблемы наркаманіі сярод моладзі. Праз гісторыі сваіх герояў – маладых хлопцаў і дзяўчат – аўтар прымушае гледачоў задумацца аб сэнсе жыцця.

На жаль, у наступныя гады ў рэпертуары тэатра не з'явілася новых пастановак, у якіх бы прапаноўвалася гледачу задумацца над праблемамі грамадства. "эстафету" такіх пастановак падхапіў Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі. Сумесным франка-беларускім праектам стала пастаноўка ў ім ў 2002 г. п'есы "Чарнобыльская малітва" па знакамітай кнізе Святланы Алексіевіч. Драматургам і каардынатарам праекта была Вірджынія Шыманец, рэжысёрам – Валерый Анісенка.

Вялікі выхаваўчы патэнцыял закладзены ў спектаклі “Белы анёл з чорнымі крыламі”, пастаўлены ў 2006 г. рэжысёрам В. Растрыжэнкавым па п’есе драматурга Дзіяны Балыка. У п’еса закранаюцца праблемы СНІДу, наркаманіі, гомасексуалізму, суіцыду, непаразумення і агрэсіўных узаемаадносін паміж бацькамі і дзецьмі і шмат іншых. Сацыяльная значнасць п’есы не перашкодзіла стварыць твор з захапляльным сюжэтам, заснаваным на бязмежным каханні і татальнай адзіноце. Сама аўтар так апавядае пра п’есу: “Гэта п’еса аб тым, аб чым не прынята не проста гаварыць ў “прыстойным грамадстве”, а пра што не прынята нават думаць “добрым дзяўчынкам і хлопчыкам”. Яна распавядае аб цёмным баку асобы, аб унутраным болі кожнага чалавека, які думае, пра тое, што робяць усе. Яна кажа сваю праўду, адметную ад усіх іншых праўдаў і такую блізкую многім... У гэтай п'есе гняздуюцца чэрці, паміж радкоў падморгвае Д'ябал, а паміж паўзаў дыхае душа ... Гэты спектакль зачароўвае шчырасцю [...] Галоўная гераіня вучылася з табою ў адной школе, у адным інстытуце, яна працавала з табою ў офісе. І яна не будзе цябе вучыць жыць. Таму што яна – дрэнная дзяўчынка... і адначасова харошая... Яна сапраўдная. […] Насуперак ўсяму яна ВЕЛЬМІ моцная. […] Яна такая як Ты. Яе прозвішча – канчатак любога беларускага прозвішча – Віч...”[1] У сакавіку 2009 г. п’еса была пастаўлена на сцэне Брэсцкага Акадэмічнага тэатра драмы (рэж. Цімафей Ільеўскі).

У 2008 г. на сцэне гэтага ж тэатра К. Тарасавай і В. Анісенка была пастаўлена новая п’еса Д. Балыка “Раман + Юлія: вечная гісторыя”. Аўтар акрэсліла яе жанр як мюзікл для падлеткаў. На самой справе ў п’есе закранаюцца пытанні адносін грамадства да цяжкахворых людзей. Галоўная гераіня Юлія хварэе на цукровы дыябет. Развіццю рамантычных адносін дзяўчыны з ды-джэем Раманам ўсяляк перашкаджаюць бацькі абодвух герояў. І асноўным аргументам як раз і служыць хвароба Юліі. Бацькі дзяўчыны імкнуцца аберагчы яе ад ўсялякіх хваляванняў, нават калі яны звязаны з каханнем. А бацькі Рамана не дазваляюць сыну звязаць свой лёс з тяжкахворай дзяўчынай. “Мудрасць” старэйшага пакалення ставіць пад пагрозу не толькі каханне але і яго плод – дзіця, якое чакае Юлія.

На жаль, шэраг напісаных беларускамі драматургамі п’ес у якіх закрануты хвалюючыя грамадства праблемы, так і засталіся не пастаўленымі. Вострае маральна-публіцыстычнае гучанне мае п’еса М. Матукоўскага “Бездань” (1992). У ёй на прыкладзе асабістай трагедыі галоўнага героя Аляксея Траяна паказана бяда ўсяго насельніцтва Беларусі, якога закранула Чарнобыльская катастрофа. Аўтар у якасці аднаго з асноўных вінаватых у трагедыі бачыць каманднa-адміністрацыйную сістэму, прадстаўнікамі якой ў п’есе з’яўляюца першы сакратар ЦК рэспублікі Антон Пятровіч Чумак і яго памагатыя. Аднак шмат у чым ён бачыць віну і галоўнага героя, які займаючы пасаду рэдактара рэспубліканскай газеты, стаяў на варце інтарэсаў гэтай заганнай сістэмы. Перажыўшы асабістую трагедыю (смерць пры родах жонкі і дзіцяці), ён убачыў увачавідкі тую бездань сацыяльнага і маральнага падзення ў грамадстве, сведкам якой стаў сам.

Праблемы духоўнасці, пошуку чалавекам свайго месца ў жыцці знаходзяцца ў цэнтры ўвагі п’есы А. Паповай “Улюбёнцы лёсу” (1994). Гераіня твора Ірына са шкадаваннем ўспамінае прыгожае жыццё, якое ёй забяспечваў бацька-генерал і ў якім было “столькі шыку”. Рэаліі новага дня зусім іншыя: кароткі любоўны раман Ірыны заканчваецца нічым, былы муж не змог далучыцца да новых гаспадароў жыцця, а бацька-генерал больш падобны да старога маразматыка, які хоча, каб яго адвезлі ў Маскву для прыняцця парада. Лейтматывам праз увесь твор праходзіць думка пра тое, што нельга бяздумна і бесклапотна карыстацца жыццёвымі дабротамі: тое, што лёгка даецца, лёгка і адбіраецца [2, с. 196].

Праблемы ксенафобіі, гомафобіі, адцурання “іншасці”, здрад, адзіноты, сяброўства. Кахання, вернасці, творчасці, кар’ерызму, пошуку сэнсу жыцця закранаюцца ў п’есе “Гарачая кропка” (2008) Дзіяны Балыка.

Такім чынам, драматургі і рэжысёры імкнуліся звярнуць ўвагу грамадства на існуючыя праблемы, праз характары герояў і жыццёвыя сітуацыя паказаць трагічнасць і драматызм сучаснага жыцця. Аўтары хутчэй рэфлексавалі, выносячы на суд гледача і чытача тыя праблемы, якія на іх погляд, найбольш актуальныя. Некаторыя з іх балюча і востра ўспрымалі новыя рэаліі жыцця, драматызавалі, згушчалі фарбы, выкарыстоўвалі прыёмы гратэску. Відавочна, што сярод тэатральных пастановак п’сы на сацыяльную тэматыку былі адзінкавымі.

ЛІТАРАТУРА

1. Аннотации на пьесы // Официальный сайт Дианы Балыко [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://diablo.net/user/theatre.php?i_selected_sub_menu=1&item_id_to_view=&cur_page=3&per_page=5. Дата доступа: 18.03.2015.

2. Савіцкі, М.В. Жанрава-стылёвыя пошукі беларускай драматургіі на мяжы ХХ – ХХІ стагоддзяў / М.В. Савіцкі // Русская и белорусская литературы на рубеже ХХ – ХХІ вв. Сб. научн. ст. В 2 ч. Ч. 2. / под ред. С.Я. Гончаровой-Грабовской. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 192-199.

Леонова Л.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

„ГАМЛЕТ" У.ШЕКСПИРА: НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ В БЕЛАРУСИ

В минувшем 2014 году человечество отметило 450-летие со дня рождения одного из величайших драматургов мира Уильяма Шекспира. А в 2016 году исполнится 400 лет со дня смерти великого англичанина. Родился он в небольшом городке Стратфорд-на-Эйвоне 23 апреля 1564 и умер там же, через 52 года, в 1616 году, в тот же самый день-23 апреля. Есть какая-то завораживающая, странная симметрия в этих совпадениях. Хотя как отмечал сам Шекспир „всё в нашей жизни неспроста". Кстати, 23 апреля-день Святого Георгия, духовного покровителя Англии...

Шекспир написал 37 пьес, среди которых трагедия „Гамлет" наряду с „Ромео и Джульеттой", „Отелло", „Королём Лиром" считается одной из наиболее известных. Его перу принадлежит также 154 сонета и 2 поэмы. Он признан самым издаваемым в мире автором. Отмечено, что произведения Шекспира по тиражам стоят на втором месте после Библии. Его пьесы переведены на многие языки и уже более четырёх веков идут в театрах всего мира. И сегодня они продолжают волновать, восхищать, потрясать. Появляются всё новые постановки не только в драматических, но и в музыкальных театрах и даже в театрах кукол, в том числе в Беларуси. Так, например, в марте 2013 года спектакль „Гамлет" Могилёвского областного театра кукол получил главный приз на VIII Международном молодёжном театральном форуме „M@rt.контакт" в Могилёве. Режиссёр Игорь Казаков решил постановку в жанре трагифарса с воплощением в образе Гамлета идей и переживаний современного подрастающего поколения.

В переводе на белорусский язык Юрки Гаврука трагедия „Гамлет" была опубликована отдельным изданием уже более 50 лет назад-в 1964 году. А в первые эта пьеса под названием „Трагическая история Гамлета, принца Датского, сочинённая Уильямом Шекспиром, как она была множество раз сыграна труппой слуг Его Величества в Лондоне в двух университетах Оксфорда и Кэмбриджа и в других местах" вышла в 1603 году. На следующий год появилось второе издание, которое считается гораздо более удачным. На титульном листе было написано „Трагическая история Гамлета, принца Датского. Сочинённая Уильямом Шекспиром. Напечатано заново и увеличено почти до размеров подлинной полной рукописи". Эта книга переиздавалась трижды: в 1611, 1622 и в 1637 годах. После смерти Шекспира его друзья-актёры Джон Хеминг и Генри Кондел собрали рукописный однотомник его пьес, куда вошёл и „Гамлет". Эта книга по разным причинам увидела свет нескоро-лишь в 1823 году в Лондоне.

Известно, что первое представление пьесы „Гамлет" состоялось в 1601 году в лондонском театре „Глобус", где работал Шекспир. Заглавную роль исполнил знаменитый актёр своего времени , друг Шекспира Ричард Бербедж. Язык пьесы был близок и понятен зрителям. В спектакле утверждалась мысль о том, что подлинная красота человека зависит от состояния его души. Сам Шекспир выступал в роли Призрака отца Гамлета.

В России великого драматурга начали впервые переводить в XVIII веке. Даже сама царица Екатерина II, любившая на досуге сочинять для сцены, переделала несколько его пьес, интересовалась она и „Гамлетом". В XIX веке шекспировские творения заняли прочное место в репертуаре русских театров. Драматические образы проникли и в русскую литературу (например, рассказ Ивана Тургенева „Гамлет Щигровского уезда" и другие).

Знакомство белорусского театрального зрителя с трагедией „Гамлет" началось в первой половине XIX века. Пьеса входила в репертуар многочисленных гастрольных трупп, которые часто выступали в городах Беларуси: Гродно, Бресте, Минске, Витебске, Могилёве и других. В конце XIX- начале XX веков белорусы познакомились с героической трактовкой образа Гамлета в исполнении русских трагиков-Георгия Галицкого, Василия Далматова, Мамонта Дальского. Последний особенно впечатлял зрителей „громыхая своим трагическим баритоном".

На белорусской сцене „Гамлет" впервые был поставлен в 1946 году в Витебске, в Белорусском театре имени Якуба Коласа (перевод на белорусский язык Юрки Гаврука, режиссёр Валерий Бебутов). В заглавной роли выступил выдающийся актёр Павел Молчанов. Постановка была решена в контексте послевоенного времени как победа добра над силами тьмы. Герой вершил справедливый суд. Спектакль стал событием в театральной жизни республики.

В 1984 году в переводе Бориса Пастернака пьесу представил Государственный Русский драматический театр Беларуси (режиссёр Валерий Маслюк). Гамлета эмоционально сыграл молодой красивый актёр Александр Франскевич. Однако спектаклю в целом не хватило философской глубины и смысл гибели героя терялся в бесконечной череде насильственных смертей других персонажей.

В 1988 году в этом же переводе пьесу поставил Театр-студия киноактёра (сценическая редакция и постановка Бориса Луценко). Гамлет Юрия Казючица предстал перед зрителем человеком скромной внешности, неуверенным в себе очкариком-мыслителем, который постепенно теряет доверие к миру и сам того не желая превращается в убийцу. Спектакль имел зрительский успех как в республике, так и на различных международных показах.

В 1997 году пьеса была поставлена на малой сцене Национального академического театра имени Янки Купалы (сценическая редакция и перевод на белорусский язык Алексея Дударева, режиссёр Валерий Анисенко). В главной роли выступил талантливый актёр Олег Гарбуз. Однако спектакль в целом оказался неудачным и вскоре был снят с репертуара. Предложенный постановщиками симбиоз вечности и современности, к сожалению, не получил убедительного сценического воплощения.

В 1999 году пьесу поставили в Национальном академическом драматическом театре имени Максима Горького (переводы Бориса Пастернака и Николая Эрдмана). Автор инсценировки и режиссёр Борис Луценко. Роль Гамлета исполнил один из лучших молодых актёров театра Сергей Чекерес. Тем не менее критика отметила, что общее решение пьесы оказалось идейно упрощённым и эстетически выхолощенным. Король-убийца Клавдий легко побеждал неуверенного в себе Гамлета.

Творческие искания в области нового сценического прочтения великой шекспировской трагедии продолжались. Выше уже упоминалось об успешной постановке этой пьесы в жанре трагифарса с ориентацией на молодёжную аудиторию в Могилёвском областном театре кукол. Однако принципиально новое решение с сохранением основных коллизий и жанра трагедии предложил маститый белорусский режиссёр Григорий Боровик. В декабре 2012 года состоялась премьера его спектакля „Трагедия принца Датского” в Мозырском драматическом театре имени Ивана Мележа. Постановка выделялась логической стройностью режиссёрской мысли, новыми идейными акцентами, тактичными и одновременно философски глубокими параллелями с современной мировой действительностью. Спектакль цепко держал внимание зрительской аудитории, побуждая её серьёзно размышлять о происходящем как на сцене, так и в жизни. Несмотря на очевидный успех и ряд показов постановка не получила широкой огласки по банальным причинам. В театре случился пожар, там до сих пор ещё идёт ремонт и спектакль не играют. Однако многочисленные зрители и специалисты обращаются с просьбой о восстановлении постановки, что, вероятно, и произойдёт по окончании ремонта.

Спектакль „Трагедия принца Датского” (по мотивам пьесы „Гамлет”) создан на основе совершенно нового оригинального перевода с английского Андрея Чернова, уроженца Ленинграда, проживающего сейчас в Петербурге и Москве. В 2003 году Московское издательство „Изографус” и Парижское „Синтаксис” представило читателям этот новый перевод. Данная работа была не просто очередным (21-м с XVIII века) переложением великого Шекспира на русский язык, а первой попыткой реконструкции шекспировского замысла, в котором автор перевода выступил и как поэт и как исследователь. Андрей Чернов показал, что „загадочность” этой трагедии основана не только на „поэтике загадок”, но и на ряде неверных отгадок. Ведь не существует ни подлинной рукописи пьесы, ни хотя бы прижизненного издания, подготовленного самим Шекспиром. Автор перевода отмечал, что работал по текстам второго (1604г.) и третьего (1823г.) изданий. А выбор варианта каждый раз определял логикой развития сюжета.

Режиссёр Григорий Боровик, работая над своей сценической редакцией указанного перевода, убрал некоторые длинноты, сделав текст более сжатым и динамичным в соответствии с современным языком театра. Одновременно были чётко расставлены новые идейно-тематические акценты в развитии сюжета, что нашло ещё более выпуклое отражение в его постановочной концепции. Впервые главным действующим лицом выступает не Гамлет, а Призрак короля, несущий зло и разрушение. Отсюда и название спектакля „Трагедия принца Датского”, а не „Гамлет”. Трагедия героя по мнению постановщика заключается в том, что он выступает покорной слепой игрушкой в руках сил тьмы, требующих смерти, и не особенно размышляет о смысле жизни и своих поступках. Это человек действия. Он одержим местью и ради ложно понимаемой справедливости готов уничтожить любого. Зло порождает ещё большее зло, вызывая череду бессмысленных смертей и хаос как в поступках, так и в мыслях людей. Руководимый Призраком, Гамлет уверен, что умирает как герой. Но это не так. Не может быть торжества на костях. И в этом спектакле нет героев. Но есть светлые силы, которые воплощены в женских образах Королевы-матери и Офелии - невесты Гамлета. Однако эти нежные добрые натуры не могут найти себе место в чрезмерно ожесточённом мире и погибают. В своей постановочной концепции режиссёр вероятно хотел утвердить мысль о том, что в наш бурный век войн и разрушений человечество вполне может прийти к самоуничтожению, если позволит себе идти на поводу кукловодов зла и смерти.

В визуальном смысле спектакль решён в эстетике „бедного театра” с минимумом внешних выразительных средств, что позволяет зрителям ещё больше сосредоточить своё внимание на смысле происходящего. Все персонажи одеты в длинные чёрные плащи с капюшоном. Иногда их цвет меняется на белый

(полностью или частично) в зависимости от поступков. Вообще в спектакле присутствует драматургия цвета чёрного и белого-тьмы и света. Это отражено не только в костюмах, но и в освещении сцены, которое как бы зрительно показывает уровень нравственности тех или иных событий. Сценографии в спектакле почти нет, сцена чёрная и пустая. В центре её (ближе к заднику) установлен макет в форме человека без головы в чёрном плаще. Этот зловещий атрибут постоянно присутствует в спектакле, олицетворяя собой убежище тьмы, откуда выходит чёрный Призрак. Кстати, и Призрак и Гамлет также постоянно находятся на сцене на протяжении всего действия. Призрак короля как бы программирует принца на зло и незримо руководит всеми его поступками. Гамлет Романа Цыркина - светловолосый молодой мужчина, по натуре-скорее жестокий воин, а не интеллектуал. Слепо выполняя поставленную перед ним задачу, он не щадит никого, даже искренне любящих его мать и невесту. Призрак (Елена Прокопова)-некое существо, соединяющее в себе как мужские, так и женские черты. Скорее это обобщающий символ зла, со змеиной пластикой и вкрадчивыми интонациями голоса. Королева Гертруда (Наталья Скоморохова) привлекает своей женской мягкостью и материнской добротой, пытаясь смягчить озлобленное сердце сына и прощая ему всё. Невеста Офелия (Елена Драгомирецкая) находит в себе нравственные силы без криков и истерик, принять гнусные обвинения и подлое предательство своего жениха Гамлета. Хрупкая и нежная она мужественно несёт свой крест. В финале спектакля (после смерти Гамлета) светлые души Королевы и Офелии умоляют живых воздать принцу воинские почести. Найдёт ли этот призыв отклик? Герой ли Гамлет?

Итоговую смысловую точку в этой философской постановке ставит последняя сцена, когда из чёрного убежища тьмы при вспыхнувшем ярком свете неожиданно выходит человек в современном мужском костюме под галстуком. Он весело улыбается и бодро марширует под весёлую эстрадную музыку. Кто это? Вероятно сегодняшний кукловод зла и разрушений. Его миссия успешно выполнена. Ведь недаром все присутствующие на сцене персонажи тоже бодро маршируют с ним в унисон.

Заключительная сцена производит большое впечатление на зрителей. В зале воцаряется мёртвая тишина, длительная пауза, и лишь затем следует взрыв аплодисментов. Итак новое серьёзное прочтение „Гамлета" состоялось. Режиссёр-гуманист, профессор Белорусской государственной академии искусств Григорий Иванович Боровик сделал это весьма убедительно. Поэтому спектакль имеет право на жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шекспир, Вильям. Гамлет, принц Датский. Король Лир. Мн., „Нар. асвета", 1974;
2. Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. Т.1-Мн., БелЭн, 2002;
3. Шекспир Уильям. Трагедия Гамлета, принца Датского. Пьеса в трёх актах в переводе А.Ю.Чернова. М., Изографус, 2003.

Луговая Е.К.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

МЕСТО ТАНЦА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ ИСКУССТВА

Архитектоника искусства не есть нечто застывшее, обусловленное вечной сущностью, что первым осознал в своем учении об исторических формах искусства Гегель [1]. Сочленение видов и форм художественного творчества в единое целое исторически подвижно и во многом определяется местом самой художественной сферы в культуре конкретной эпохи. Эволюцию исторических изменений архитектоники искусства имеет смысл рассматривать в зависимости от социального устройства, господствующего мировоззрения и иерархии потребностей конкретного общества.

Поскольку профессионализация искусства, выделение художественного в самостоятельную сферу духовной жизни общества произошло относительно недавно (понятие "изящное искусство" возникает лишь в XVII веке), следует признать, что начальные принципы организации художественного мира находились в полной зависимости от строения самой культуры. В мифологическом сознании практически всех народов мира встречается архетипический образ (мифологема) "оси мира", отделяющей порядок от хаоса и определяющей тернарный характер мира: его деление на три уровня - высший, средний и низший [2]. Деление пространства мира на священное, сакральное, с одной стороны, и профанное - с другой, позволяет выделить эти формы и в художественной сфере. В рамках языческой культуры сакральное отождествлялось с местом присутствия божественных сил на земле, буквально с храмом, как домом Бога, этим объясняется устойчивое мнение о том, что ведущее место в первобытном и древнем искусстве занимали архитектура и скульптура, отождествляемая с самим богом. Однако, подобная позиция не учитывает факт того, что жизнь первобытного и древнего человека целиком укладывалась в форму ритуала, главным элементом которого являлся сакральный танец. Можно сказать, что древние люди не проповедовали свою религию, а танцевали ее, весь мир представлялся им магическим танцем видимых и невидимых сил. Символические движения танца воспринимались как вечная связь между сейчас и потом, рождением и смертью, телесным и духов-

ным. На Востоке танец и теперь остается главным в понимании сакрального, а изобразительные искусства здесь существенно мотивированы танцем.

Принятие христианства существенно повлияло на архитектонику европейского искусства. Бестелесный Бог теперь отождествляется со Словом, что обеспечило словесности центральное место в семье искусств, тогда как все остальные виды художественного довольствуются служебной ролью - усиления значения Слова, а храм трансформируется из дома Бога в место для молитв. С победой христианства над язычеством отступает на второй план и танец, грешному человеческому телу запрещается изображать Божество, а народные танцы объявляются "бесовскими плясками".

В культуре Нового времени по мере ее десакрализации происходит постепенный отказ от религиозной составляющей в пользу художественного отражения социальной жизни человека. Увлечение реализмом вывело на доминирующие позиции в художественной сфере живопись (линейная перспектива как пространственный реализм) и театр (перипетии событий и страстей человеческой жизни, как реализм действия). Утрата сакральной составляющей не привела к отказу от иерархичности в архитектонике искусства, наоборот, в рамках эстетики классицизма изящное искусство не только противопоставляется прикладному, но и в нем самом осуществляется деление на высокие и низкие жанры. Высокое искусство понимается как должное, но ориентированное уже не на религиозный идеал, а на социальные нормы, оно связано с оправданием общественных интересов, с официальностью и публичностью. Низкие же жанры занимаются художественным отражением сферы, безразличной для устойчивости социального целого, а потому здесь не требуется строгое следование правилам разума, допустимо индивидуальное, вариативное, чувственное. Придворная среда, уделяющая пристальное внимание поведению человека, его изысканным жестам и галантным манерам, оказалась очень благотворной для танцевального искусства, именно в ней сформировался классический европейский танец, хореографическая система, доказавшая свою устойчивость и способность к развитию на протяжении последующих веков. Идеология романтизма - повод для очередных смещений в архитектонике искусства: теперь упор делается не на социально значимое, а на индивидуальную свободу, духовное самовыражение. Романтизм означал сдвиг от конечного, земного, рационального, упорядоченного к мистическому, духовному, эмоциональному и неопределенному, а потому в рамках этой эстетики третируются архитектура и скульптура, как виды, максимально связанные с материальной стороной жизни и самого человека, а на первый план выходят музыка и литература. Этот период европейской культуры связан также с возрождением ранних национальных традиций (фольклора) и пристальным вниманием и даже увлечением "экзотическими" культурами, что не могло не повлиять на расширение и обогащение художественной сферы. Изменение эстетических вкусов и требований не повредило репутации хореографического искусства, напротив, можно говорить о его очередном триумфе, объяснимом тем, что романтизм тяготел к демонстративной условности формы, к фантастике, гротеску, символике, что всегда было присуще танцу. В рамках романтизма сценическому танцу удается не только обрести всемирную славу, но и существенно развить свои выразительные средства: изображение идеала, абсолюта требовало безупречной техники. Романтический балет - это попытка выразить телом бестелесность, поэтому высшей ценностью является уже не грация, а воздушность, передаче которой способствовала элевация (полет), апломб (танцевальная медитация) и пуанты.

Романтизм был наивной попыткой противостоять наступлению капиталистической действительности, чуждой всякой духовности, традиционным ценностям и идеалам. Коммерциализация, стандартизация и либерализация общественной жизни обеспечила приход массовой культуры. Утверждение прав повседневности снимает с искусства ответственность за сохранение и трансляцию культурного опыта, за воспитание личности, восприимчивой к духовным, экзистенциальным потребностям, устремленной к трансцендентной сакральности. Искусство перестает быть "рамочным", авторским, антропоморфным по форме и гуманистическим по содержанию, растворяясь в эстетической среде праздной развлекательности. Современная культура отказывается от центризма, как фиксации иерархичности мирового устройства. Центризм сегодня рассматривается как проявление авторитаризма, логики власти и господства, а потому он отвергается во всех формах от божественности мироустройства и тоталитаризма в политике до отказа признать целостностью человеческую личность. Радикальный плюрализм окончательно стирает границы между сакральным и профанным, элитарным и массовым, архитектоника некогда целостной художественной жизни распадается на множество осколков, как современная личность на множество идентичностей. При этом сфера художественного непрерывно разрастается за счет вовлечения в нее некогда маргинальных текстов (авторских черновиков, редакторских правок, цензорских купюр и т.п.). Главная угроза для современного профессионального искусства - коммерциализация, с одной стороны, и волна любительства - с другой. Жажда создания шедевра, прокладывающего дорогу в вечность, сменилась потребностью возглавить хит-парад (хит-продаж). Но максимальное расширение аудитории достигается легче всего за счет доступности, опускания к низшим этажам потребностей: рациональное, нормативное, духовное уступает место бессозна-

тельному, девиантному, телесному, досадно, что эти "правила" раньше других освоило искусство, претендующее на авангардную оригинальность и даже элитарность. Технический прогресс дает сегодня возможность каждому почувствовать себя в роли художника, соответствующие компьютерные программы делают избыточным наличие таланта, способностей и необходимых навыков, но отсутствие привычки к интеллектуальному труду, подверженность манипулированию ведет лишь к засорению художественной сферы новыми образцами старых штампов.

А что же танец? Будучи художественным образом жизни танец остро реагировал на все изменения в истории общества, связанные с переоценкой ценностей и сменой традиций, не остался он в стороне и от последних изменений в культуре, но удивительным образом именно они позволили хореографии занять определяющую позицию в современной архитектонике искусства. Среди социокультурных оснований популярности танца выделяется тот факт, что фокус жизни и искусства сегодня смещается в область движения. Современная жизнь с ее ростом скоростей требует энергичности и ритма, делая особенно привлекательным спорт и динамические формы искусства; кроме того, сейчас в культуре повсеместно отмечается смещение от утратившего доверия слова к визуальным и телесным формам художественного развития. Возможность совместить зрелищность, массовость и одновременно уникальность опыта экстремального объясняет популярность цирка, художественной гимнастики, фигурного катания, синхронного плавания, но ведь все это можно считать модификациями танца в различных средах.

Все большая виртуализация жизни осложняет человеку поиск идентичности, мешает почувствовать свою реальность, оплотненность в бытии, тогда как танцу удается сохранить эффект присутствия и сферу подлинности: отсутствие хореографических навыков невозможно скрыть, имитация здесь легко раскрывается. К тому же танец позволяет избавиться еще от одной социальной болезни современного человека - чувства изолированности, одиночества, непонимания, телесность и контактность танца позволяет восстановить коммуникативность, развить открытость и отзывчивость. Универсальность языка танца, изначальность и всеобщность потребности художественного самовыражения в телесном движении, "живом" жесте обеспечивает исключительную востребованность танца в современном обществе, изживающем остатки национальных, социальных и семантических различий. Современную культуру не без оснований часто сравнивают с первобытностью, в том числе за возрождение в ней матриархальных начал (материального, чувственного). Это смещение культуры в сторону женского принципа позволяет прогнозировать не только дальнейшее преобладание танца среди видов искусства, но и возможность возвращения им своей первоначальной сакральности и экстатической полноты бытия, поскольку рождение искусства из древнего ритуала также связано с этим принципом.

Итак, в разные периоды истории центральную позицию в архитектонике искусства занимали различные виды художественного творчества, но вытеснить танец им никогда не удавалось, в том числе благодаря его способности "маскироваться" под доминирующий вид, но главное - из-за изначальности и неистребимости потребности танцевать, никакие изменения в культуре не способны вытеснить танец из человеческой жизни, потому что он и есть жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т.3
2. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995.

Mirosław Majewski (Мирослав Маевский)
Polska, Lublin (Польша, Люблин)

СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕРЕВЕНСКИХ ТЕАТРОВ ПО СОХРАНЕНИЮ ДАВНИХ ТРАДИЦИЙ И ОБРЯДОВ

Народный театр – особое явление в сфере культуры. Оно уходит своими корнями в древние обряды. С одной стороны, народный театр является ценным этнографическим материалом, с другой – картиной народного искусства, создаваемого деревенским населением. Народный театр заслуживает особого внимания, особенно в условиях глобализации и перемен в деревенской среде. В первой половине XX века Ян Ст. Быстронь указывал на угрозу исчезновения традиционной народной культуры. Он писал, что существенный образ деревенской культуры подвергается быстрым переменам, наблюдаются процессы культурной унификации, урбанизации и космополитицизации [1, с. 10].

Могло бы показаться, что мнению Быстроня противоречит усиленно развивающаяся в предыдущие годы деятельность в сфере культуры в польских деревнях. Хенрик Якубовский делает вывод, что в результате потери Польшей независимости в конце XVIII века, перестали существовать польские просветитель-

ные и культурные институты, в том числе и сформировавшийся театр. Интеллигентские, а потом и мещанские любительские театры сначала ставили спектакли исключительно для своей среды, а позже и для жителей окрестных деревень. В деревнях были распространены обрядовые зрелища о местных обычаях; первые попытки создания любительских театров были предприняты лишь во второй половине XIX века [4, с. 27].

В первой половине XX века в сельских местностях усиленно развивалось любительское театральное искусство. Уже в 1907 году в Львове был создан Союз народных театров и хоров, правление которого сформулировало обращение, которое должно было положить начало художественной деятельности в сельских местностях. Юзеф Земба перечисляет главные задачи, сформированные представителями любительского театрального движения, среди которых самой важной было создание национального крестьянского театра как самородного источника развлечения и бодрости духа не только для крестьян, но также для всех, кто оказался далеко от столичных центров культурной жизни [9, с. 40]. Таким образом, до момента обретения независимости в 1918 году, народный театр сохранял польскую традицию. Хенрик Якубовский подчеркивает, что любительские объединения на территориях, аннексированных Пруссией, Российской империей и австрийской короной, театры выполняли просветительную функцию, поскольку способствовали укреплению чувства народного единства и влияли на развитие интереса к польскому языку и литературе [4, с. 31].

Развитие любительской театральной деятельности среди сельского населения вызывало много вопросов, связанных с подбором репертуара и даже с правильным названием данного типа деятельности. Определение «народный театр» как для популяризаторов современного театрального движения, так и для теоретиков театра, не является однозначным. В Словаре польского фольклора данная статья имеет три значения: 1) традиционные зрелища, передаваемые устно из поколения в поколение; 2) любительское театральное движение, возникшее в деревнях в первой половине XIX века, основанное на иных принципах, чем традиционный народный театр; 3) популярные профессиональные театры с репертуаром для широкой аудитории (народа) [6, с. 385].

В ответ на многозначность термина и дискуссию вокруг того, какое явление следует определять термином «народный театр» Енджей Церняк (1886–1942, просветительный деятель, педагог и аниматор культуры) разработал концепцию, в которой представил путь развития народных театров, по которому до сих пор следуют в своем творчестве любители театрального искусства и традиционной деревенской обрядности.

Согласно первой классификации Церняка, театр разделяется на профессиональный и народный. Народный театр формируется внутри определенного общественного круга, члены которого тесно связаны друг с другом. В народном театре «исполнителями являются члены круга, при чем актерская деятельность не является их профессией, но своего рода бескорыстной работой, которую он выполнят по разным причинам, не только по возможности заработать. Актеры народных театров не имеют профессионального актерского образования, так как артистами они становятся лишь время от времени (конечно, если обладают актерскими способностями). Аудиторией зрелищ являются члены того же круга, знакомые лично друг с другом. Такой театр формируется спонтанно в определенной человеческой общности и свидетельствует о ее нужде в искусстве» [2, с. 39].

Таким образом, Церняк пытался выделить народное направление из всей театральной деятельности на польских землях. Юзеф Земба утверждает, что Церняк использовал название «народный театр», потому что пытался определить суть данного типа театра и найти черты, которые отличали бы его от профессионального театра и подражающего его примеру любительского театра [9, с. 42]. Народный театр не должен подражать любительскому, который реализует репертуар похожий на профессиональные театры или экспериментирует с новыми формами и средствами в искусстве. Тем более, народный театр не должен подражать профессиональному, потому что не обладает ни профессиональными театральными зданиями и оборудованием, ни профессионально подготовленными актерами. По мнению Церняка, народный театр должен осуществлять всою деятельность как своего рода народную обрядность праздничного характера. Исследователь подчеркивал также то, что народный театр по своей сути не может быть профессиональным и реализованным повседневно; он должен рассматриваться как что-то необычное, исключительное, как некий «праздник». Народный театр должен вписываться в ритм жизни той общественной среды, в которой он действует [2, с. 110].

Подчиняясь идеям Церняка, народные театры реализуют постановки о деревенской жизни. Одной из основных задач, которые ставит перед собой народный театр, является продолжение давних традиций и обрядов, а также сохранение их для будущих поколений. Сильвестер Лысяк, который занимается исследованием современного народного театра, подчеркивает, что в постановках обрядов, поверий и мотивов из крестьянской жизни реализуются этнографическая и дидактическая функции, т.е. театральные зрелища повествуют о прошлой деревенской жизни. В настоящее время такие зрелища, например, о прядении, квашении капусты, выпечке хлеба, мятии льна, а также о поверьях и народной медицине, пользуются большим успехом [5, с. 23].

В концепции Церняка термин «народный театр» объединяет большой диапазон мероприятий. Любая форма деятельности народного коллектива имеет театральный характер. Исследователь не сомневается в театральном характере таких обрядов, как дожинки, свадебные обряды, ночь на Ивана Купалу или рождественский вертеп. Хотя в данных случаях отсутствуют: сцена, прежде установленные диалоги, театральный зал, зрители в креслах и билеты (они имеют лишь второстепенную важность), то мероприятия все равно остаются зрелищами, на что указывает греческое слово theatron. Такой вид театра не будет противоположностью профессионального театра; он будет иным видом театра, несущим другое содержание и имеющим другой облик; он будет народным театром [2, с. 42].

Современный народный театр пользуется различными формами представления своего творчества. Лех Сливоник различает две основные театральные формы: во-первых, обрядовые зрелища и драматические спектакли и, во-вторых, небольшую группу «остальных», к которым относятся небольшие театральные формы, кабаре и смешанные жанры [8, с. 29]. Сильвестер Лысяк предлагает другую классификацию театральных групп. Основываясь на репертуаре, он разделяет спектакли на следующие группы: традиционные обрядовые и околообрядовые зрелища; обряды, обычаи, поверья, домашние и полевые работы; рождественский вертеп, репертуарный театр и кабаре.

Среди народных театров наиболее многочисленную группу составляют обрядовые зрелища. За последние десять лет на Межвоеводском сеймике народных театров было просмотрено 172 спектакля, среди них 84 обрядовых зрелища (по классификации Сливоника), 73 драматические спектакли и лишь 15 небольших театральных форм, кабаре и других [7, с. 21].

В современном народном театре хранятся давние традиции и обряды. Уже 32 года в городе Тарногруд проходит Общепольский сеймик народных театров польской деревни, на котором обозреваются лучшие обрядовые и драматические театральные постановки. Лех Сливовский замечает, что организаторы сеймика не навязывают репертуара и не «намечают» направлений развития народного театра, поскольку считают, что оно должно проходить естественным путем, «самобытно». Организаторы придерживаются идеи, согласно которой народный театр должен основываться на обрядах [8, с. 19].

Следует привести мнение Петра Дахлига: «В деревенском театре сохранились давние техники постановки и давние ритуалы, в которых очередные составные искусства, т.е. слово, жест, звук и др. тесно связаны друг с другом. [...] Взаимодействие техники и знаний отражается в тематике постановок. Это главным образом постановки, порядок которых определяется последовательностью календарных, церковных и семейных праздников и времен года; зрелища, реализм которых оживляет глубокие слои истории, закрепленные в обрядах, обычаях, языке (обычно в диалектах)» [3, с. 13].

Режиссеры и актеры деревенских театров не считают единственной и самой главной задачей желание сохранить давние традиции. Они не стремятся лишь к воссозданию этнографических явлений. Многие театры ставят также пьесы о современной жизни сельского общества. Многие театры с юмором представляют перемены в в польской деревне. Такое явление не противоречит идеям Церняка, потому что театральным творчеством он не считал лишь постановок о фольклоре; он писал, что фольклор, с одной стороны, должен быть материалом для театра, с другой – исходной точкой для авторов и театральных артистов [2, с. 149]. Таким образом, исследователь предусматривал место для новых постановок о деревенской культуре. Немало таких пьес наблюдается как во время региональных театральных обзоров, так и во время важнейшего фестиваля – Общепольского сеймика народных театров польской деревни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bystroń J. St., Kultura ludowa, Warszawa 1947.
2. Cierniak J., Źródła i nurty polskiego teatru ludowego, Warszawa 1963.
3. Dahlig P., Teatr ludowy jako wyraz dawnej łączności sztuk, [в:] Śliwonik Lech (ред.), Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty, Warszawa–Tarnogród 2008.
4. Jakubowski H.T., Teatr amatorski na wsi, Warszawa 1978.
5. Łysiak S., Współczesny teatr ludowy, Sandomierz 2012.
6. Słownik folkloru polskiego, Krzyżanowski J. (ред.), Warszawa 1965.
7. Śliwonik L. Skarby zanikającego piękna – kontynuacja. Warszawa–Tarnogród 2015.
8. Śliwonik L. (ред.), Teatr ocalany. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy, Warszawa–Tarnogród 2013.
9. Zięba J., Od Związku Teatrów i Chórów Włościańskich do Jędrzeja Cierniaka, [в:] Śliwonik L. (ред.), Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty, Warszawa–Tarnogród 2008.

Мантуш А.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

От экиклемы и эоремы античного театра до мультимедийных феерий квебекского театра «Ex Machina» театральное искусство за свою многовековую историю прибегало к использованию разнообразных технических средств для усиления художественной выразительности. Технические новшества позволяли точнее реализовывать индивидуальный творческий замысел и передавать его зрителю, не важно, идет ли речь об античном, ренессансном, классицистическом или современном театре.

Современный этап развития сценического искусства отмечается значительным влиянием кинематографа: кинематографическая эстетика, принципы и конвенции повествования и технические возможности отражаются в культурном опыте театральных деятелей, которые переносят его (свой культурный опыт) в свои сценические постановки. В зарубежной практике искусствоведения даже возник термин «post-cinematic theatre» – «пост-кинематографический театр», характеризующий театр не только хронологически (после 28 декабря 1895 года), но и творчески, раскрывая сложную систему взаимодействия, взаимопроникновения и конфронтации сценического и экранного искусств.

Влияние кино на театр выражается в драматургии, режиссуре и сценографии. Причем тройственность взаимодействия характеризуется синкретичностью, так как каждая из трех сфер тесно взаимосвязана друг с другом. Наиболее очевидно проникновение кинематографа в театральное искусство наблюдается в использовании визуальных проекций и звукорежиссуры. Синтетические спектакли современного театра, активно использующие аудиовизуальные технические преимущества кино, создают уникальную специфику сценического действия: работа актера в мультимедийной постановке отличается от работы в актера на съемочной площадке кинофильма, и является синтезом сценической актерской практики с перформативным искусством и работой актера в кино [9, С.12].

Более того, расширяется и постановочный коллектив, так как в создании подобных постановок наравне с режиссером и художником-постановщиком принимают активное участие творческие специалисты, традиционно не связанные с театром: художники-аниматоры, видеоинженеры, звукоинженеры и саунд-дизайнеры.

Рассматривая историю синтеза театра и кино, важно отметить, что первым, кто прибег к использованию кинопроекций в театре, был немецкий режиссер и теоретик театра Эрвин Пискатор. Разместив на球 заднике сцены экран, Пискатор мог с помощью кадров кинохроники расширять временные и пространственные рамки пьесы [3], в которых фильм был не движущимся художественным «задником», но средством создания динамичного трансформирующегося мира сценического действия [1].

Не смотря на то, что опыты Пискатора происходили в 1920–1930-е годы, использование визуальных проекций укоренилось в постановочной практике только в последние десятилетия XX века. Пионером использования декорационных видео-проекций в театре стал Робер Лепаж – канадский актер, драматург и режиссер, основатель и художественный руководитель квебекского театра Ex Machina, первым заменивший кулисы и декорации многослойным экраном. Замена декораций проекционными многослойными экранами позволяет не только производить самую быструю смену декораций, но и позволяет максимально достоверно воссоздать на сцене практически любую обстановку, уменьшая высокую меру условности свойственную театру. Первой работой Лепажа, положившей начало «Лепажевскому» синтезу видеорядов и театрального действия, стала «Zulu Time» 1999 года [14]. Среди знаковых работ канадского новатора можно отметить «Проект Андерсен» (2005), «Эоннogата» (2009), «Буря» (2012), «Гамлет | Коллаж» (2013). В спектакле «Гамлет | Коллаж», поставленном Робером Лепажем в московском Театре Наций, все роли шекспировской пьесы исполнял Евгений Миронов, партнерами по сцене которому служили визуальные проекции самого же Миронова.

Еще одним преимуществом визуальных проекций является инкорпорирование кинематографической практики комбинированных съемок. До недавнего времени комбинированные съемки были исключительно кинематографическим приемом, позволяющим свести на экране живых актеров и мультипликационных персонажей, персонажей живых людей и потусторонних сил, внедрить героя произведения в самые невероятные декорации (иные миры, древние цивилизации и т.п.). Использование проекционного игрового видеоматериала в театре фактически является синтезом экранного и сценического искусств, позволяя реализовать на сцене нетипичных персонажей (животных, одушевленных предметов быта, приведений, мифологических персонажей, инопланетян и др.), а также переносить действия пьес в новые предлагаемые обстоятельства (микромир, космос, фантазийные миры и т.д.).

Внедрение в театральную практику визуальных проекций, идеологически родственных кинематографическим комбинированным съемкам, во многом является заслугой британского продюсерского центра «1927», основанного художником-аниматором Полом Барриттом и режиссером Сьюзан Андрейд. Студия «1927» поставила спектакли «Between the devil and the deep blue sea», «The animals and children took to the streets», «Krazy kat», «The magic flute» и «Golem». Последний – спектакль Сьюзан Андрейд – «Голем», представленный в конкурсной программе международного театрального фестиваля им. А.П.Чехова 2015 года, ярко иллюстрирует возможности проекционных визуальных рядов, расширяющих художественные средства театральной постановки. Визуальные проекции в «Големе» реализуют персонаж рукотворного человека из глины, переносят действие в уменьшенный масштаб пространства человеческих рук, создают разнообразные декорации.

Расширение и углубление концепции видео-проекций, как основы визуальной эстетики спектаклей можно проследить в спектаклях со стереоскопическими 3D-проекциями. Использование стереоскопических иллюзий позволяет создать у зрителей ощущение абсолютной правдоподобности проекционного декорационного фона. Одним из самых ярких 3D-проекционных спектаклей можно назвать спектакль «Matchatria» – совместный проект Юи Кавагути (Япония) и Ёсимаса Исибаси (Германия), который показывался, в том числе, и в рамах белорусского театрального форума «ТЕАРТ-2015». Из последних коммерчески-успешных театральных постановок с использованием стереоскопических визуальных 3D-проекций можно отметить мюзиклы «Пола Негри» Януша Юзефовича и «Остров сокровищ» Аркадия Гевондова.

Правда, важно отметить и недостатки чрезмерного внедрения 3D в театральное искусство: помимо необходимости носить стерео очки, самая большая опасность подобных постановок – «синдром модного аттракциона» – зритель пресытится модным аттракционом, и вернется к нему только некоторое время спустя.

Рассматривая отечественный опыт внедрения визуальных проекций в театральную эстетику, можно отметить, что хоть для театров Беларуси и не характерен уровень использования визуальных проекций, свойственный театрам 1927 и Ex Machina, визуальные проекции в белорусском театре все же присутствуют. Так, в спектакле белорусского государственного молодежного театра «Полковник-птица» (режиссер Сергей Анцелевич) присутствуют мультипликационные и фотографические видеоряды, дополняющие повествование. В экспериментальном перфомансе «Предметный разговор» (постановщик Ольга Скворцова) того же молодежного театра активно использованы визуальные проекции, являющиеся частью постмодернистской эстетики данного творческого эксперимента.

Наиболее органичное использование видеопроекций в белорусском театре осуществлено в постановках Национального Академического Большого Театра Оперы и Балета Республики Беларусь: в опере Джузеппе Верди «Набукко» (режиссер Михаил Панджавидзе) лаконичные визуальные ряды Павла Суворова органично дополняют масштабную сценографию Александра Костюченко. Также можно отметить постановку оперы Николая Римского-Корсакова «Кащей бессмертный» (режиссер Галина Галковская), в которой компьютерная графика Елены Ахременко дополняет сценографию Любови Сидельниковой.

К сожалению, творческие мультимедийные экзерсисы, характерные для современного зарубежного театра, не свойственны белорусской сцене. Учитывая дороговизну постановочного процесса, вызванную использованием сложных технических средств визуальных проекций, предварительные работы по созданию визуальных рядов, а также традиционные проблемы с финансированием театральных проектов и формальное отсутствие продюсерского и коммерческого театра, крайне сложно прогнозировать скорое внедрение инновационных визуальных проекций в постоянный репертуар белорусских театров. Однако, учитывая постоянное совершенствование и удешевление цифровых технологий, можно предположить, что в течение ближайших десяти лет стоимость создания сложных визуальных проекций снизится, что в свою очередь позволит отечественным театрам активнее использовать данные новации.

Преимущества театральных заимствований из кинематографической визуальной эстетики заключены в расширении палитры выразительных средств сценического искусства, а также возможности более легкой адаптации произведений «пост-кинематографической» драматургии. Хотим мы того или нет, кино и цифровые аудиовизуальные практики прочно вошли в современную жизнь, оказывая влияние и на театральное искусство. Зритель, привыкший к эпическим повествовательным моделям кинематографа, более расположен к театральным заимствованиям из кино.

С другой стороны, мультимедийные технологии в театре создают теоретическую проблему совмещения экранного и сценического искусств. Синхронизация живой актерской игры с визуальными проекциями на сегодняшний день родственна ранним хромакей-рирпроекциям («технологии зеленого экрана») в кино. Разрыв между двумя уровнями – тем, который присутствует на сцене, и тем, который воспроизводится на проекционном экране, таит в себе угрозу диссонанса. Впрочем, данный недостаток иллюстрирует достоинства театральных видео-проекций. Поскольку проекционные изображения существуют в иной плоскости,

нежели сценическое действие, видео-проекции расширяют возможности уровней повествования, семантических рядов и транслируемой информации.

Видеоряды могут отображать субъективный мир героя, как, например, в «Крейцеровой сонате», где проекции отражают угрызения совести Позднышева. Через проекции можно отражать статистику, как в британском спектакле «Гренландия» или постановке DV8 Physical Theatre «Сказать по правде», создавать нужную атмосферу и символизм («Песнь любви» постановки Скотта Грэма и Стивена Ходжета) или осуществлять дополнительное повествование («Боевой конь» постановки Ника Стэффорда).

С другой стороны, слепое следование за новациями может привести к нивелированию самой сути театра: воображению зрителя. Театральная эстетика зиждется на разрешении напряженности между реалистичными элементами повествования и искусственностью высокой меры условности, апеллируя к воображению зрителя. Там, где элемент реальности реализуется через экран, способный отразить что угодно, данное правило нарушается, в результате чего сценическое действие является продуктом технических средств, а не творчества [15]. Возвращаясь к параллели с технологией хромакей в кино, можно предположить, что пройдя период «детских болезней», мультимедийные технологии войдут в привычную театральную практику, позволяя режиссерам и драматургам реализовывать самые смелые творческие задумки, а также создадут благотворную среду для развития экспериментального театра, творческого разнообразия постановок, и привлечения в театр новых зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Опыт Пискатора // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 39–40.
2. Луначарский, А. В. Тридцать шесть драматических сюжетов/ А. В. Луначарский // О театре и драматургии / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1958. – Т. II, С. 113–117
3. Шнееерсон Г. М. Политический театр // Эрнст Буш и его время. – М., 1971. – С. 36–57.
4. Brewster B., Jacobs L. Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film / Ben Brewster, Lea Jacobs. – Oxford.: Oxford University Press, 1997. –244 p.
5. Cadena, R. Automated Lighting: The Art and Science of Moving Light in Theatre, Live Performance, and Entertainment. / Richard Cadena. – Waltham.: Focal Press, 2010 – 472 p.
6. DeKoven L., Directing: The Similarities and Differences between Film and Theatre / Lenore DeKoven. [Electronic resource]. – Mode of access: http://masteringfilm.com/directing-the-similarities-and-differences-between-film-and-theatre/ Date of access: 02.09.2015
7. Hayward, S. Cinema Studies: The Key Concepts (Routledge Key Guides) / Susan Hayward. – London.: Routledge, 2006. – 608 p.
8. Hodges, B. Theatre World Volume 66: April 1, 2011 / Ben Hodges. – Milwaukee.: Applause Theatre & Cinema Books, 2011 – 602 p.
9. Malone K., Scott White G. Life Movies / Kirby Malone, Gail Scott White. – Fairfax.: Multimedia Perfomance Studio, Department of Art and Visual Technology College of Visual and Performing Arts, 2006. – 252 p.
10. Mandell, J. 8 Ways Television Is Influencing Theater / Jonathan Mandell [Electronic resource]. – Mode of access: http://howlround.com/8-ways-television-is-influencing-theater Date of access: 06.10.2015
11. Mills Smith, M., Theater and Film: A Comparative Anthology / Michelle Mills Smith [Electronic resource]. – Mode of access: https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theatre_journal/v058/58.4smith.html Date of access: 04.10.2015
12. Ordinaire, M., The Stage on Screen: The Representation of Theatre in Film / Mirabelle Ordinaire. [Electronic resource]. – Mode of access: http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A132287 Date of access: 05.10.2015
13. O'Regan, T. The historical relations between theatre and film: The Summer of the Seventeenth Doll / Tom O'Regan [Electronic resource]. – Mode of access: http://wwwmcc.murdoch.edu.au/readingroom/1.1/oregan.html Date of access: 02.10.2015
14. Robert Lepage [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.britannica.com/biography/Robert-Lepage – Date of access: 10.10.2015.
15. Trueman M. Should theatre leave more to the imagination? / Matt Trueman [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.theguardian.com/stage/ theatreblog/2012/jan/16/theatre-more-imagination-animation – Date of access: 11.10.2015.
16. Viagas R. The Alchemy of Theatre - The Divine Science: Essays on Theatre and the Art of Collaboration. / Robert Viagas. – Milwaukee.: Applause Theatre & Cinema Books, 2006 – 288 p.
17. Woycicki, P. Post-Cinematic Theatre and Performance / Piotr Woycicki. – London.: Palgrave Macmillan, 2014. – 280 p.

Прокопова Н.Л.
(Россия, г. Кемерово)

АКТУАЛИЗАЦИЯ МЕНЕДЖЕРСКОГО СТИЛЯ РУКОВОДСТВА В РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ 1990-Х-2010-Х ГОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ КУЗБАССКИХ ТЕАТРОВ)[14]

Время новейшей истории – это весьма интересный период в развитии российской культуры в целом и в становлении театральной культуры Кузбасса в частности. Он способен привлечь исследователей уже потому, что в эти годы не только берут свое начало, но и демонстрируют определенные результаты, связанные с реформированием процессы. Период 1990-х-2010-х годов отмечен перестройкой, реформами в эко-

[14] Материал подготовлен при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта №15-14-42001 "Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990-2010 гг.)"

номической и политической структурах СССР. Однако на «лихие» девяностые годы пришелся не только пик активности идей частного предпринимательства, гласности, плюрализма мнений, в этот период стартуют изменения в деятельности театров, которые особенно проявятся в период «нулевых» и «десятых». Полагаем, именно в событиях «девяностых» следует искать причины актуализация менеджерского стиля руководства в российском театре.

Заметим, что научная рефлексия изменений российской театральной культуры и искусства новейшего времени, не имеет богатой истории. Основная доля уже опубликованных исследовательских материалов посвящена периоду 1980-х и началу 1990-х годов. При этом невелик объем материалов, рассматривающих театральное искусство отдельных регионов. Что же касается изучения театральной культуры Сибири, то этот вопрос требует больших усилий уже потому, что предполагает вовлечение в анализ театров, расположенных на географически довольно обширной территории. Положительные тенденции в осмыслении театра регионов и в частности театра Сибири наметились в 2000-х годах. Именно в этот период в научных изданиях стабильно публикуют свои материалы педагоги Новосибирского государственного театрального института и Кемеровской государственной академии культуры и искусств. Предлагаемая статья продолжает исследования театральной культуры Кузбасса.

Реформы в экономической и политической структурах СССР, и особенно Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления Союза театральных деятелей СССР № 25 от 16 марта 1989 г. «О переводе театров страны на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности» [См.:1], определили общероссийский социально-культурный контекст нововведений в деятельности кузбасских театров. При этом роль основного события, относящегося к общероссийскому социально-культурному контексту и начавшего все процессы изменений, сыграло указанное Постановление. С момента его получения в качестве распоряжения к действию, в кузбасских театрах наблюдались экономические и организационно-творческие перемены. В свою очередь региональный социально-культурный контекст деятельности кузбасских театров в период «девяностых» формировали следующие предлагаемые обстоятельства: первое – нестабильность социально-культурного климата региона, второе – отсутствие приоритетных позиций театра в общей программе культурного развития региона, третье – слабая материально-техническая база. Региональный социально-культурный контекст, сложившийся в Кемеровской области, препятствовал переходу театров на новые условия хозяйствования.

Вероятно, поэтому кузбасские театры переходили на новые условия хозяйствования спустя год после издания Постановления. И здесь особая роль предназначалась руководителям театров – директорам. По сути дела, директор – это управляющий, наделенный полномочиями выбора стратегии развития театра, ответственный за финансовые потоки. Поэтому естественно, что при переходе театров на новые условия хозяйствования именно директор призывался для решения главного вопроса – формирования доходов театра. В то время как в «девяностые» для директоров многих кузбасских театров это направление (в силу сложившихся обстоятельств) не могло рассматриваться в качестве приоритетной деятельности.

Анализ управленческого состава театров Кемеровской области указывает на интересный факт: период девяностых годов оказался, пожалуй, последним в новейшей истории театральной культуры Кузбасса, когда театры возглавлялись руководителями-художниками, то есть – актерами или режиссерами. В начале «девяностых» почти во всех театрах Кемеровской области постановку спектаклей осуществляли режиссеры (или актеры), совмещающие должность директора. Именно так обстояли дела в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского: здесь должность директора в течение десяти лет совмещал художественный руководитель, режиссер-постановщик, Борис Нифантьевич Соловьев. Подобная ситуация наблюдалась в Прокопьевском драматическом театре им. Ленинского комсомола: должность директора в течение десяти лет совмещал режиссер Николай Яковлевич Киндяков, а вслед за ним в течение трех лет режиссер Николай Глебович Елесин. В Новокузнецком драматическом театре им. С. Орджоникидзе в начале девяностых годов ставил спектакли актер Олег Леонидович Павловец, совмещавший должность директора. В Кемеровском областном театре кукол им. Аркадия Гайдара спектакли также ставил директор Юрий Александрович Мищенко. В Новокузнецком театре кукол «Сказ» в период 1990-1996 годов (при отсутствии главного режиссера) спектакли ставили актеры и директор Николай Петрович Анищенко. Пожалуй, в девяностые годы лишь директор театра оперетты Кузбасса Владимир Иосифович Юдельсон не выступал в роли режиссера. В названный период во всех кузбасских театрах действовали либо главные режиссеры (или художественные руководители). Во всяком случае, художественный лидер присутствовал в театре постоянно. По ходу упомянем для сравнения о том, что уже в нулевых годах такого неотрывного присутствия главных режиссеров в кузбасских театрах уже не наблюдалось. «Главные» сохранятся лишь в некоторых театрах и в полной мере актеры осознают разницу между стационарно работающим режиссером и постановщиком-фрилансером, в десятые годы XXI столетия [См.: 2.].

Приведенные факты удостоверяют следующее. В девяностые годы в кузбасских театрах наблюдалось соединение организационного, финансово-экономического и творческого управления, то есть имело место единоначалие. В связи с тем, что управление театрами осуществляли руководители-художники (актеры или режиссеры), кузбасские театры вступили в эпоху «девяностых» с приоритетным отношением к творчеству, а не к процессу решения финансово-экономических задач. Однако переход на новые условия хозяйствования послужил другой расстановке акцентов в управлении театром, актуализировал значимость директоров, способных решать финансово-экономические задачи. Необходимость получения прибыли от продажи билетов не могла не внести изменения в принцип руководства театром. Изменения в требованиях к деятельности репертуарных театров с очевидностью указывали на неэффективность сосредоточения всех управленческих полномочий в руках руководителя-художника (режиссера или актера, совмещающего должность директора). К тому же потребность в решении экономических вопросов, как правило, диссонировала с профессиональными интересами, личными устремлениями и, наконец, с квалификационной подготовкой руководителей-художников.

Конечно, необходимость сокращения времени на занятия искусством и потребность сосредоточения своих усилий на решение организационно-административных и финансово-экономических задач в принципе не может не раздражать актера или режиссера. Далеко не все деятели искусства удачно сочетают творчество и организационно-административную работу без потерь для той или иной сферы. В то время как в «девяностые» у руководителей-художников, стоявших во главе театров Кузбасса, задачи, связанные с решением проблем материального износа зданий, обновления кадрового состава, а также необходимость учитывать зрительские интересы, нередко провоцировали раздражение. Названные обстоятельства сформировали потребность в иных руководителях театров, в менеджерском стиле руководства. Требовались лидеры, способные решать не только (и может быть, к сожалению, не столько!) вопросы творчества, сколько, прежде всего, финансово-экономические задачи театра.

На факт потребности российских театров в руководителях-администраторах указывают авторы статьи «Система управления театральными организациями Челябинской области в период перестройки (1985-1991 гг.)» А. С. Ханнанова и С. А. Лоскутовов. Они рассматривают проведение эксперимента и указывают: «В Челябинской области реализация эксперимента столкнулась с некоторыми трудностями. Реформирование системы управления ориентировалось на повышение степени самостоятельности театральных организаций. В то время, как управленческие способности директоров театров Челябинской области оставляли желать лучшего» [3, с.89]. Вероятно, под управленческими способностями авторы приведенной статьи имели в виду административные, а точнее – менеджерские навыки (то есть умение планировать экономическую деятельность театра, владение технологиями позиционирования спектаклей), которые ранее не виделись столь важными при назначении директоров театров.

Актуализация менеджерского стиля руководства послужила причиной того, что к концу «девяностых» в Кузбассе не останется ни одного театра, в котором бы режиссер совмещал должность директора. Уже в нулевых годах XXI столетия в театрах Кемеровской области укрепятся позиции руководителя-администратора, позиции директора-менеджера. И если до периода девяностых годов все властные полномочия вполне естественно сосредотачивались в руках творческого лидера, то переход страны от плановой экономики к рыночной, а также последовавшие перемены в условиях хозяйствования театров внесли значимые коррективы.   Задача решения финансово-экономических вопросов, вставшая перед театрами в полной мере, подвела к необходимости поиска путей увеличения прибыли заставила воспринимать творческий процесс как производство, принудила относиться к спектаклю как продукту. Смена акцентов в деятельности определила с начала девяностых годов и новую расстановку сил в управлении кузбасскими театрами. Во-первых, актуализировался менеджерский стиль управления театром, на смену руководителям-художникам постепенно пришли руководители-администраторы. Во-вторых, позиции режиссеров ослабли, а позиции директоров напротив – укрепились. Упрочение названных тенденций произошло в период нулевых годов XXI столетия [См.: 4]. Полагаем, что эту смену акцентов в управлении следует рассматривать в качестве одного из важных нововведений, потому что она установит иные приоритеты в деятельности российских театров.

В целом завершая размышления, касающиеся актуализации менеджерского стиля руководства в российском театре 1990-х-2010-х, отметим следующее. Развитие русского театра в течение долгого времени в фарватере репертуарного сформировало у актеров и режиссеров приоритетное отношение, прежде всего к творчеству и отстраненность (а подчас и пренебрежение) от вопросов финансово-экономического характера. Поэтому идея перехода на рыночные отношения (уже сама по себе) предполагала для российского театра в целом (а значит и для театра Кузбасса) определенное испытание – смену его концепции. Изменения принципов хозяйствования, актуализация финансово-экономических вопросов деятельности, формирование привлекательного для зрителя репертуара, вели к болезненному отказу от прежней концепции театра.

Новые тенденции, словно кислота разъедали нацеленность российского репертуарного театра «быть кафедрой». Ослабление позиций творческих лидеров (режиссеров) и укрепление позиций директоров сопровождалось в девяностые годы балансированием кузбасских театров между желанием сохранения миссионерской традиции и необходимостью развлечение зрителя, между стремлением развиваться в фарватере профессионального театрального искусства и «съезжать» в колею массовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1.Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп.1.– Д.344.

2.Прокопова Н. Л. Фрилансеры в театральной режиссуре: попытка осмысления проблемы (на материале театров Кузбасса 2000-2010 годов).// Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч.тр./отв. ред. Н.Л.Прокопова; пер. Т. А. Григорьянц; Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств.– 2013. Вып.11. – С.207-252

3.Ханнанова А. С., Лоскутов С. А. Система управления театральными организациями Челябинской области в период перестройки (1985-1991 гг).//Вестник ЮУрГУ, №10 (269), 2012. – С. 89.

4.Штраус (Юдина) О. Л. Театральный парадокс Прокопьевска.//Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография/отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010.– С.230-243.

Салеев В.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ТЕАТР: ДИХОТОМИЯ ИЗМЕРЕНИЯ

Университетский театр строится на двух глобальных, противоречивых основаниях. Две дилеммы имманентно присущи этому типу театрального творчества: соотношение между традицией и экспериментом, соотношение между любительским и профессиональным началом в театральной действительности. Импровизационный субстрат, так соответствующий природе театра, столетиями определяющий своеобразие студенческого театра, вероятно, берет свое начало в Средневековье. Университетский театра, как легко можно предположить, был тесно связан с очень развитым в эту эпоху школьным театром. Последний, как известно, первоначально тесно связанный с религиозными обрядами и просвещенческо-воспитательными задачами. Составляющими главную цель учебных заведений, постепенно обнаруживает тенденцию к демократизации, перестает быть только лишь инструментом религиозного и политического воздействия, все большее внимание сосредотачивает на фактах и ситуациях бытия людей, привязанных к данной стране, местной территории, определенному этносу. Это прежде всего касается литературной основы театра учебных заведений эпохи Средневековья (а впоследствии и театра Возрождения и Просвещения), но в конце концов, вырабатываются и определенные законы сценического действия театра подобной типологии.

С другой стороны искусство театров учебных заведений подпитывалось могучей многовековой традицией, выражавшейся различным образом в регионах Европы, но имевших одну и ту же основу – фольклорные, народные формы, опирающиеся на ритуалы и обряды, связанные с отправлением культов языческих божеств. Важный, еще не до конца исследованный в истории европейской культуры аспект: каким образом тогдашние мастера игрищ, ведущие свою историю от сельских увеселений (в разных странах называемых различно: во Франции – гистрионами, в Германии – шпильманами, в восточно-славянском ареале - скоморохами), стали частью городской культуры?

Разумеется, в этот многосложный процесс – становления средневекового европейского театра в его различных формах – внесли свой вклад и трубадуры, как представители рыцарской культуры (процветающей в средневековых замках представителей европейской аристократической элиты) и актеры, исполнители мистериальных представлений, организуемых при помощи и под руководством деятелей церкви. Наиболее значимые из них, организовывались на площадях и улицах городов, частыми участниками их являлись (особенно с конца XIII в. – члены полупрофессиональных актерских «братств»). Все эти формы проявления театрального искусства также как утверждение в качестве особых жанров театральной эстетики – миракля – все это повлияло (не могло не повлиять!) на развитие университетского театра. Но его энергетика питалась и собственными силами – она получала ускорение от духа молодости и свободолюбия, которые возникали не только в связи с естественными возможностями возраста, но и в силу установившейся автономии европейских университетов. Эта автономия определяла закономерности бунтарского духа, которым было проникнуто творчество вагантов, вышедших из недр учебных заведений.

Университетский театр перелома XX и XXI несет на себе печать своего генезиса. Та же ориентация на профессиональный театр одновременно соседствует с традицией экспериментального самовыражения. С другой стороны, стремление проявить максимальное владение современной театральной техникой и наличие, как необходимой составляющей особого студенческого «энтузиазма» (студенческого духа), наличие которого заставляет ощутить своеобразие университетского театра. Последнее взыскует к поискам специ-

фического драматургического материала. Советский университетский театр, например, в основе своей ориентировался на классическую драматургию (М.Горький, А.Чехов и др.). Импровизационное же, самоигральное студенческое начало с наибольшей силой выражалось в «капустниках», позже в КВН.

VIII Международный театральный фестиваль студенческих театров (Минск, 2011) наглядно показал, что в глобальном смысле тенденции развития университетского театра остаются, в принципе, неизменными. По-прежнему есть стремление сказать что-то свое, используя для этого великую драматургию (Шекспир, Аристофан, Т.Уильямс – в спектаклях словенского, литовского и грузинского театров), надежда на то, что интересные литературные тексты обретут верность, благодаря «вживанию» юных актеров (белорусские театры «7 этаж», «Инсайт» «Pra.dok.s»), ставка на профессиональную подготовку молодых актеров («Театр поневоле», Нарва, Эстония), или на высокий уровень национальной режиссуры (Театра «Studiobuhne», Бохум, Германия; театр «Minimum», Вильнюс, Литва). Частичные успехи, при таком подходе, как показал VIII фестиваль, ожидаемы и возможны. Но наиболее конструктивный вариант – когда совпадают разные слагаемые: актуальность пьесы, которая «ложится» на молодежное ощущение картины мира и дает простор актерской импровизации, режиссура, которая не занята проблемами самовыражения, а четко следует «сверхзадаче» спектакля, интересная проблема, внутренне ощущаемая участниками спектакля, составляющие вместе единый ансамбль, спаянный молодой энергетикой. Именно таким, на наш взгляд, предстал перед зрителями форума 2011 года спектакль Белградского университета «Рувензоры». Как свидетельство жизнестойкости университетского театра и его особого места в системе мировой театральной культуры.

Стэльмах Г.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ РАЗВІЦЦЯ ПРЫВАТНАЙ ТЭАТРАЛЬНАЙ СПРАВЫ Ў БЕЛАРУСІ НА МЯЖЫ XX – XXI СТСТ.

Артыкул прысвечаны аналізу дзейнасці антрэпрызы «Віртуозы сцэны» і Сучаснага мастацкага тэатра.Скрозь прызму творчасці двух тэатральных аб'яднанняў аўтарам разглядаюцца якпытанні пастановачнай работы над асобнымі спектаклямі, так і вызначаюцца іншыя напрамкі дзейнасці пазначаных прыватных калектываў.

Тэатральнае жыццё Беларусі двух апошніх дзесяцігоддзяў разнастайнае і неаднастайнае ў сваім развіцці. Студыйныя тэатры («Акт» В. Баркоўскага, Альтэрнатыўны тэатр пад кіраўніцтвам В. Грыгалюнаса, «На плошчы Перамогі» пад кіраўніцтвам Р. Таліпава і інш. [2, с. 7]) і тэатральныя антрэпрызы канца 1990-х гг. (антрэпрыза Беларускага фонду развіцця культуры, «Тэатральныя зоркі» пад кіраўніцтвам М. Абрамава, «Віртуозы сцэны» У. Ушакова і інш.) у сярэдзіне 2000-х гг. саступілі месца прыватным тэатрам (Сучасны мастацкі тэатр, тэатр «Кампанія» і таварыства з дадатковай адказнасцю «Новы тэатр»). Нягледзячы на тое, што дадзеныя творчыя аб'яднанні мелі розныя назвы, па сваёй арганізацыйнай структуры яны шмат у чым супадалі: вызначаліся недзяржаўнай формай уласнасці, не мелі стацыянарнай пляцоўкі і існавалі на гаспадарча-разліковай аснове (або фінансаваліся за кошт прыцягнутых прыватных сродкаў).

Самай працяглай і насычанай з'яўляецца дзейнасць створанай у снежні 1997 г. антрэпрызы «Віртуозы сцэны» У. Ушакова, якая ў верасні 2004 г. трансфармавалася ў Сучасны мастацкі тэатр.Зварот да іх творчасці дазволіць нам выявіць некаторыя аспекты развіцця прыватнай сцэны мяжы XX–XXI стст.

Антрэпрыза«Віртуозы сцэны» стваралася з мэтай аб'яднання таленавітых беларускіх акцёраў, якія недастаткова рэалізоўвалі сябе ў дзяржаўных тэатрах. Кіраўніком калектыва зусім невыпадкова быў зроблены акцэнт на віртуознасць дзеячаў сцэны, падкрэсліваючы тым самым элітарнасць тэатральнага відовішча. Асноўным напрамкам творчай дзейнасці антрэпрызы «Віртуозы сцэны» стала работа над сучаснымі і класічнымі творамі рускіх і замежных аўтараў: «Дурацкае каханне» Д. Псафаса, «Жудасныя бацькі» Ж. Както (усе 1998), «Бедная Ліза» М. Карамзіна (1999), «Жорж Дандэн, або Падмануты муж» Ж.-Б. Мальера, «Французская тайна амерыканскага палкоўніка» Ж.-Ж. Брыкера і М. Ласэга (усе 2000), «Матылёк» П. Гладзіліна (2003).

Рэпертуарная палітыка антрэпрызы «Віртуозы сцэны» грунтавалася на спалучэнні чаканняў і запытаў публікі і ўласных эстэтычных пошукаў рэжысёраў і прадзюсара і вызначалася жанравай разнастайнасцю: ад іранічнай пастаралі да эксцэнтрычнай камедыі і трагіфарса. Ва ўмовах эканамічна нестабільнай сітуацыі 1990-х гг. у антрэпрызе атрымала распаўсюджанне форма мабільных пастановак, якая патрабавала меншых фінансавых і чалавечых рэсурсаў. Камерныя спектаклі, разлічаныя на двух-чатырох выканаўцаў, не патрабуючыя вялікіх выдаткаў на дэкарацыі і касцюмы, былі характэрны не толькі дзейнасці «Віртуозаў сцэны», але і шматлікім іншым калектывам канца 1990-х – пачатку 2000-х гг.

Адзначым таксама, што прадзюсар У. Ушакоў адным з першых стаў запрашаць да ўдзелу ў сваіх пастаноўках замежных (у прыватнасці, расійскіх) рэжысёраў, прытым, што ў 1990-я гг., у сілу фінансавых цяжкасцяў, нават дзяржаўныя тэатры перасталі ажыццяўляць міжнароднае супрацоўніцтва. Таму рэалізацыя маскоўскім рэжысёрам Я. Валабоевым спектакля «Сублімацыя кахання» пры адкрыцці антрэпрызы, а таксама запрашэнне маскоўскага рэжысёра, кіраўніка тэатра «Школа сучаснай п'есы» І. Райхельгаўза для працы над спектаклем «…Прывітанне, Дон Кіхот!», з нагоды пяцігоддзя творчай дзейнасці «Віртуозаў сцэны», сталі прыкметнай падзеяй у тэатральным жыцці Беларусі.

Невыпадкова некаторыя аўтары адзначалі эксперыментальную накіраванасць пастаноўкі «...Прывітанне, Дон Кіхот!» (2002) [1; 3]. Спектакль І. Райхельгаўза быў наватарскім для беларускай сцэны з пункту гледжання рэжысёрскага вырашэння (у маскоўскім тэатры «Школа сучаснай п'есы» І. Райхельгаўз паставіў гэты спектакль у 1997 г.). Сюжэта п'есы ў традыцыйным сэнсе не было. Па прызнанні пастаноўшчыка, у аснову спектакля пакладзена ідэя складання новага твора з арыгінальнага драматургічнага матэрыялу, а не інтэрпрэтацыя вядомага рамана іспанскага пісьменніка М. дэ Сервантэса. Адна і тая ж гісторыя распавядалася ў чатырох самастойных відах і жанрах мастацтва, якія паслядоўна змянялі адзін аднаго. Акцёры на працягу спектакля ігралі драму, спявалі оперныя арыі (у спектаклі ў выкананні ансамбля гучала музыка Л. Мінкуса), выконвалі балетныя нумары (харэаграфія М. Дударавай) і разыгрывалі клаўнаду. Менавіта такі жанрава-відавы сінтэз мастацтва ў межах адной пастаноўкі і быў важкай характарыстыкай спектакля. Прычым жанр тэатральнай пародыі (такое азначэнне спектаклю далі самі стваральнікі) дазваляў нейкую меру ўмоўнасці ў акцёрскім выканальніцтве: па ходзе спектакля важнай была сама спроба выканання драматычнымі акцёрамі оперных арый ці балетных дывертысментаў, а не іх «чысціня».

Варта сказаць, што першы вопыт стварэння спектакля са змешваннем розных стыляў, жанраў і музычных кірункаў быў ажыццёўлены «Віртуозамі сцэны» яшчэ ў 1998 г., калі ў рамках антрэпрызы быў створаны яшчэ адзін праект – «Проста тэатр», прадзюсарам якога выступіў А. Астроўскі (дырэктар дзіцячай студыі анімацыйных фільмаў «ДАКВІСТ»). Рэжысёрам І. Мацкевіч быў пастаўлены спектакль «Гэта ты, Моцарт?..» на аснове п'есы ўласнага сачынення са спалучэннем выразных сродкаў драматычнага, музычнага, лялечнага тэатра і тэатра ценяў. Адсюль і жанравае вызначэнне спектаклю было дадзена як «музычная камедыя, амаль капуснік».

Адзначым таксама, што нетыповым для антрэпрызы «Віртуозы сцэны» быў спектакль «Галасы» М. Варфаламеева (2000), здзейснены беларускім акцёрам У. Гасцюхіным. І хаця рэжысура спектакля, на наш погляд, насіла ўмоўны характар і вызначалася адсутнасцю арыгінальных рэжысёрскіх ходаў або дасканалай пабудовай мізансцэн і апраўданасці празмернай эмацыянальнасці акцёрскай ігры, – пастаноўка была цікавай сваёй праблематыкай. Менавіта сацыяльная накіраванасць абранай драматургіі была галоўнай з пункту погляду творчых пошукаў. Таму што тэма маленькага чалавека, зламанага цяжарам жыцця, не з'яўляецца прыярытэтным кірункам у дзейнасці любой антрэпрызы з прычыны сваёй камерцыйнай непрывабнасці.

Трэба таксама адзначыць, што антрэпрыза «Віртуозы сцэны» сумесна з Нацыянальным акадэмічным тэатрам імя Янкі Купалы стаяла ля вытокаў арганізацыі І Міжнароднага фестывалю сучаснага тэатра «Адкрыты фармат», які адбыўся ў Мінску ў 2003 г. (фестываль «Панарама» з 2004 г.). Фармат мерапрыемстваўключаў паказы спектакляў тэатраў краін Заходняй Еўропы, тэатралізаваныя чыткі п'ес сучасных беларускіх і замежных аўтараў, праект «Тэатр on-line» (стварэнне спектакляў ад задумы драматурга і да ўвасаблення на сцэне за тыдзень [5, с.13]), дыскусіі, круглыя сталы і навукова-практычныя канферэнцыі па вострых і актуальных праблемах сучаснай драматургіі і тэатральнага мастацтва.

Завяршаючы аналіз дзейнасці антрэпрызы «Віртуозы сцэны», варта сказаць, што распрацаваная кіраўніком праекта схема сцэнічнай творчасці праз некалькі гадоў свайго існавання вычарпала сябе. У выніку чаго ў 2004 г. антрэпрыза «Віртуозы сцэны» саступіла месца новаму праекту «Сучасны мастацкі тэатр», які адкрыўся прэм'ерай «Мяшчанскага вяселля» Б. Брэхта ў рэжысуры М. Лашыцкага.

Назва тэатра «Сучасны мастацкі тэатр» адпраўляла гледачоў да Маскоўскага мастацкага тэатра К. Станіслаўскага і У. Неміровіча-Данчанкі і тым самым сцвярджала вобраз тэатра сапраўдных прафесіяналаў, тэатра высокай мастацкай якасці. З другога боку, дэклараванне тэатра як сучаснага дазваляла кіраўніцтву СМТ спалучаць напрацоўкі рускай тэатральнай школы і не адмаўляць сабе ў творчым пошуку, ствараючы ўласныя творчыя традыцыі.

Вызначаючы адной з задач СМТ адкрыццё новых імёнаў як акцёраў, так і рэжысёраў, у трупу былі запрошаны маладыя беларускія выканаўцы, пераважна з Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы (С. Анікей, Д. Есяневіч, М. Зуй, В. Скварцова, Г. Хітрык) і Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача (М. Есьман, В. Казлоў, К. Купчанка), а таксама два маладыя беларускія рэжысёры: М. Лашыцкі і К. Агароднікава.

Рэпертуарную аснову тэатра склалі спектаклі як здзейсненыя ў межах антрэпрызы «Віртуозы сцэны»: «Галасы» М. Варфаламеева, «Французская тайна амерыканскага палкоўніка» Ж.-Ж. Брыкера і М. Ласэга, так і новыя: «Старэйшы сын» А. Вампілава, «Аскар і Ружовая дама» Э.-Э. Шміта (усе 2007), «Кысь» Т. Талстой (2008).

Значным крокам развіцця СМТ стала здзяйсненне двух праектаў: «Мужчынскі тэатр» (2004), дзе ўсе ролі выконваюць толькі мужчыны пад кіраўніцтвам рэжысёра-жанчыны К. Агароднікавай («Дванаццатая ноч» У. Шэкспіра) і «Жаночы тэатр» (2006), дзе ўсе ролі жаночыя, а кіруе працэсам рэжысёр-мужчына М. Лашыцкі («FM-Мучава» па расказах Ю. Мамлеева).

Менавіта спектакль «Дванаццатая ноч» рэжысёра К. Агароднікавай выклікаў найвялікшую цікавасць і ў аўдыторыі гледачоў, і ў тэатральных крытыкаў і некалькіх гадоў запар адчыняў сезоны тэатра. З’яўляючыся, па сутнасці, спектаклем-вяртаннем да вытокаў класічнага тэатра, пастаноўка характарызавалася адметнай рэжысурай і сцэнічным увасабленнем і вынаходніцкімі сродкамі выразнасці. (На працягу некалькі вякоў, пачынаючы з часоў Старажытнай Грэцыі, выканальнікамі ў тэатры былі толькі мужчыны, уласна, як і ў тэатры «Глобус» У. Шэкспіра).

Неабмежаванасць пышнымі сцэнічнымі касцюмамі (мастак М. Лашыцкі выканаў іх з простага грубага палатна шэрага колеру) дазваляла выяўляць ідэнтыфікацыйныя рысы персанажаў праз ёмістыя вонкавыя прыкметы (кій са складной антэны і вялікі будзільнік на шыі дварэцкага Мальвольё (А. Аўчыннікаў); вусы з веніка ў Себасцьяна (М. Зуй); палавую прыналежнасць жанчын вызначалі неабходных памераў і форм чарпакі і друшлякі, звязаныя паміж сабой папарна на грудзях). Мабільны характар дэкарацый, аснову якіх складалі вялікія чамаданы, што ў неабходны момант ператвараліся ў шматфункцыянальную мэблю, і выдатная рухавасць акцёраў садзейнічалі хуткаму змяненню сцэнічнай прасторы: дзеянне спектакля адбывалася то ў палацы Арсіна, то на марскім беразе, то ў садзе або ў доме Алівіі. Спектакль вылучаўся дакладна вызначаным тэмпарытмам, які на працягу ўсяго дзеяння толькі павялічваўся і дасягаў максімальнай хуткасці дзеяння ў фінальнай сцэне высвятлення адносінаў (калі акцёру М. Зую даводзілася адначасова іграць Віёлу, якая цалуецца з герцагам, і Себасцьяна, які абдымае Алівію).

Да эксперыментальных пошукаў тэатра можна аднесці і рэалізацыю клоўн-праекта «Людзі з носам». Аўтар ідэі праекта рэжысёр і акцёр С. Кавальскі здзейсніў у СМТ спектакль «Лунацікі, або Другія людзі» (2007). Арыгінальнасць дадзенай пастаноўкі складалася ў тым, што ў ёй не было драматургічнага дзеяння ў традыцыйным яго разуменні. Рэжысёрам С. Кавальскім была прыдумана гісторыя людзей, якія жывуць у сваім незвычайным свеце. І на сцэнічнай пляцоўцы візуалізацыя аўтарскай думкі адбывалася пры дапамозе пластыкі, жэстаў, мімікі. Спецыяльна для акцёраў была прыдумана ўласная гаворка, якую складана расшыфраваць, але магчыма было зразумець фразу па адным, аддалена знаёмым слове[4, с.5].

Аднак, нягледзячы на атмасферу плёну і творчасці, якая склалася ў Сучасным мастацкім тэатры з першых дзён работы, у 2009 г. цалкам абнавіўся калектыў тэатра і яго рэпертуар. У 2006 г. тэатр разарваў дагавор супрацоўніцтва з рэжысёрам К. Агароднікавай. У 2009 г. у СМТ скончылася прававаладанне спектаклем «Дванаццатая ноч» і тэатр паступова пакінулі ўсе ўдзельнікі пастаноўкі.Новы этап сваёй дзейнасці тэатр пачаў з запрашэння вядомыхбеларускіх акцёраў дзяржаўных тэатраў: Т. Булгакавай, А. Палазкова, Н. Чамадуравай, Г. Чарнабаевай і маладых артыстаў: Д. Мухіна,Д. Баранавай, В. Кандрацьева, В. Сарвіравай, Я. Падсасоннай.

Застаючыся верным ідэі спалучэння прынцыпаў традыцый і навацый сусветнай і айчыннай драматургіі ў рэпертуары, тэатр пазначыў новую лінію ў сваім развіцці: прадастаўленне сваёй сцэнічнай пляцоўкі для рэалізацыі маладых талентаў нашай краіны. На падмосткі СМТ былі перанесены студэнцкія спектаклі выпускнікоў БДАМ: іранічная драма «Пралятаючы над гняздом зязюлі», гарэзная камедыя «Lovestory. Прывітанне, Рыгор!», камедыя «Нетытулаваны» (усе 2010) і мюзікл «Mamma Mia!» (2013). Дадзеныя спектаклі служылі мэце развіцця і падтрымання ўзроўню акцёрскага майстэрства маладых выканаўцаў.

Новым сцэнічным вопытам для беларускіх акцёраў стаў швейцарска-беларускі праект «Erste Liebe – Першае каханне» (2009), створаны сумесна Сучасным мастацкім тэатрам і Theater Marie (Швейцарыя) пры падтрымцы Культур-кантакту «Ааргаў-Беларусь». Дадзены спектакль быў важны як творчы вынік сумеснай працы беларускіх і еўрапейскіх сцэнічных дзеячаў: сінтэз беларускай і еўрапейскай тэатральных школ з рознымі эстэтычнымі прынцыпамі. У пастаноўцы былі заняты беларускія акцёры А. Самахавец і Я. Карняг, а таксама швейцарскія акцёры П. Грабер,Ф. Тапа і немец А. Кербс. Ідэя стварэння спектакля належала швейцарскаму рэжысёру Н.Торпусу, сурэжысёрам спектакля стала К. Аверкава.

Аснову сцэнічнай дзеі склалі аповеды чатырох акцёраў пра сваё асабістае першае любоўнае перажыванне. Спектакль не меў цвёрдага тэксту п’есы, але вызначаўся пэўнай драматургічнай зададзенасцю. Нараджэнне спектакля адбывалася ў момант яго сцэнічнага ўвасаблення. Менавіта розныя падыходы ў арганізацыі рэжысёрскай працы над матэрыялам, якія засноўваюцца на тым, што беларускія практыкі прыступаюць да рэалізацыі спектакля пры ўмове яго поўнага рэжысёрскага канцэптуальнага абгрунтавання, а

еўрапейская рэжысура імкнецца да таго, што акцёры развіваюцца разам са спектаклем, вызначылі яго эксперыментальны кірунак [6]. Сутнасць асобнай гісторыі кахання была нязменнай, але кожны раз акцёры яе распавядалі і паказвалі па-рознаму.

У 2012 г. Сучасны мастацкі тэатр робіць яшчэ адну спробу звароту да еўрапейскага тэатра. Літоўскім рэжысёрам Р. Цыцэнасам ажыццяўлена пастаноўка спектакля «Турандот» па п'есе К. Гоцы. Гісторыю зараджэння кахання кітайскай прынцэсы рэжысёр выносіць за межы пэўнай дзяржавы і пэўнага часу, робячы яе тым самым сугучнай сучаснасці.

Падзеяй у тэатральным жыцці г. Мінска стаў спектакль СМТ «Мінск, я люблю цябе», здзейснены пры падтрымцы Міністэрства культуры ў2010 г. Пастаноўкастала сцэнічным водгукам на міжнародны кінапраект «Гарады любві», у які ўваходзяць такія кінанавэлы, як «Парыж, я люблю цябе» (2006), «Нью-Ёрк, я люблю цябе» (2008), «Масква, я люблю цябе» (2010) інш.

Драматургічную аснову спектакля «Мінск, я люблю цябе» склалі тры п'есы маладых беларускіх драматургаў: Д. Балыка «Вяселля не будзе!», М. Рудкоўскага «Самы чысты горад» і А. Курэйчыка «Мінск. LIVE». Рэжысёрамі выступілі С. Кавальчык, В. Растрыжэнкаў і С. Кулікоўскі, якія злучылі тры навэлы – меладраму, жарт і камедыю і відэаматэрыялы з сучаснымі выявамі сталіцы ў адно дзеянне. У якасці выканаўцаў задзейнічаны як вядомыя медыйныя персоны (Л. Лушчык і Я. Булка), так і маладыя акцёры (Д. Баранава, М. Брагінец, Д. Мухін, П. Сыркіна), якія аднachасова ігралі ў некалькіх навэлах. У выніку атрымаўся спектакль-аповед пра Мінск сённяшні вачамі яго маладых гараджан.

Як бачна, дзейнасць Сучаснага мастацкага тэатра ў пэўнай ступені ўзбагаціла культурнае жыццё сталіцы, зрабіўшы яго больш яркім і разнастайным. Сёння сярод прыватных тэатраў гэты калектыў з'яўляецца найболей стабільна функцыянуючай творчай адзінкай. Тэатражыццяўляенекалькі прэм'ер штогод (у 2014 г. – «Комедия о скупом», у 2015 г. – «Два подкаблучника», «Сон у летнюю ноч, або Кароль Лір», «Шукайце мужчыну»). У сакавіку 2013 г. праведзена першая тэатральная прэмія Сучаснага мастацкага тэатра «Зорка СМТ». Тэатр вядзе актыўную гастрольную дзейнасць у гарадах Беларусі і за межамі краіны, неаднаразова з'яўляўся ўдзельнікам міжнародных фестываляў і конкурсаў: «Сустрэчы ў Расіі» (2006), «Залаты леў» (Украіна, 2007), «Март-кантакт» (Беларусь, 2006–2007), «Нацыянальная тэатральная прэмія»(2012).

ЛИТЕРАТУРА

1. Курейчик, А. С приветом из Москвы! / А. Курейчик // Белорус. деловая газ. – 2002. – 19 сент. (№ 139). – С. 13.
2. Михеева, О. Альтернативный театр и другие… / О. Михеева ; под науч. ред. Т.А. Ратобыльской. – Минск : Ковчег, 2005. – 87 с.
3. Пепеляев, В. Чужой праздник на нашей улице / В. Пепеляев // Снплюс. Свобод. новости плюс. – 2002. – 19–26 сент. (№ 4). – С. 13.
4. Попова, В. Для чего человеку нос? / В. Попова // Совет. Белоруссия. – 2007. – 17 окт. – С. 5.
5. Ушакоў, У. Антрэпрыза: «за» ці «супраць»? / У. Ушакоў // Культура. – 2003. – 15–21 лістап. (№ 46). – С. 13.
6. Федорченко, А. Минский полдник в цюрихском детском саду: этюды о первой любви / А. Федорченко // Наша Газета [Электронный ресурс]. – 2009. – 3 сент. – Режим доступа : http://www.nashagazeta.ch/node/7911. – Дата доступа : 19.10.2015.

Трафімчык А.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЗДАБЫТКІ І ДАЛЯГЛЯДЫ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ

Не сакрэт, што мастацкая творчасць для дзяцей вельмі складаная. Прычым сінкрэтычныя віды мастацтва ў першую чаргу. Да такіх адносіцца і драматургія. Тым не менш за апошнюю чвэрць стагоддзя на Беларусі з'явілася не меней дзвюх соцен п'ес дзясяткаў аўтараў. Такія колькасныя паказчыкі, несумненна, маюць у сабе і якасны стрыжань.

Найперш варта сказаць пра плён у фармаце казачнай п'есы. Разняволеныя падыходы да яе стварэння абумовілі выхад у свет твораў ад традыцыйных інсцэніровак да арыгінальных твораў, ускладненых псіхалагізмам (што вельмі смела пры арыентацыі на малодшы школьны ўзрост).

Часцей за ўсё аўтары звяртаюцца да пераносу ў драматургію ўсё тых жа фальклорных казак. Гэта – інсцэніроўкі Т. Жураўлёвай "Сава і Дзяцел", В. Жуковіча "Дзедава дачка і бабіна дачка", В. Федасеенка "Мужык і жонка" і"Кот, Пеўнік і Ліска" і інш. Досвед паказвае, што крэатыўны падыход ідзе толькі на карысць такому драматургічнаму асэнсаванню прозы, вобразы якой у выпадку прасталінейнага капіравання могуць пацярпець у эстэтычным плане. Драматургія патрабуе акрэслівання характараў іншымі сродкамі, без якіх не абыйсціся і ў інсцэніроўцы, інакш не адбудзецца паўнавартаснай перадачы канфлікту [гл. падрабязней: 7].

Больш аўтарскай крэатыўнасці прысутнічае ў п’есах, напісаных па матывах (галоўным чынам фальклорных твораў, нярэдка літаратурных і нават біблейскіх). Назіраецца знешне парадаксальна-амбівалентная тэндэнцыі ў стварэнні характараў дзеючых асоб п’ес-казак, напісаных па матывах народнай творчасці: з аднаго боку, яны захоўваюць сутнасць вобразаў і іх палярызацыю, у выніку якой адбываецца канфлікт, а з іншага – у многіх выпадках выяўляецца імкненне да мадыфікацыі партрэтаў дзеючых асоб, абумоўленае як індывідуальнасцю творчай манеры аўтара, так і актуальнай рэчаіснасцю, а таксама ў пэўнай ступені асаблівасцямі развіцця мастацтва ў цэлым. Стварэнне п’ес па матывах народных казак прадвызначае тыповасць канфліктаў і архетыповасць характараў, але і дае свабоду творчага выяўлення ў развіцці калізій і стварэнні вобразаў (“Прыгоды Міхея і Марціна” У. Граўцова, “Дзе Цярэшка ды Тамаш, там поўны кірмаш…” Л. Лямезы, “Хведар Набілкін – беларускі касінер” П. Васючэнкі і інш.). Адна з такіх характэрных казак – “Дудка-самагудка” З. Дудзюк. Зло ў творы ўвасабляюць сваявольны, дэспатычны Пан і хцівы Разбойнік. Ім супрацьстаіць кемлівы, мужны і добры Кастусь з тыпажом народнага героя-збаўцы. Эпізадычная, але канцэптуальная роля адведзена міфалагічнаму Белуну – лясному дзядку, які дорыць герою чароўны сродак для сацыяльнага збавення – дудку-самагудку, а таксама – амбівалентнаму з-за свайго прагматызму селяніну Кандрату. Дзеючыя персанажы ў сваіх агульных рысах нібыта знаёмыя чытачу. Аднак З. Дудзюк надае ім і дудцы як мастацкаму канцэпту элементы індывідуалізацыі: Бялун неўзабаве паўстае глыбакадумным філосафам, Разбойнік, у якога не атрымалася завалодаць светам, ператвараецца ў Падпанка, а дудка паклікана служыць толькі добрым справам, інакш яе гаспадара чакае пакаранне.

Сучасная літаратурная п’еса-казка характарызуецца і тэматычнай шырынёй, і распрацоўкамі вобразных сістэм. Характары паўстаюць моцныя, жывыя, рэльефныя. Таму дзейства ў большасці п’ес адбываецца натуральна і пераканальна. Аўтары перманентна ўзбагачаюць арсенал мастацкіх прыёмаў, каб актуалізаваць свой твор і герояў у ім. Напрыклад, С. Кавалёў не пазбягае рызыкі і робіць сваю п’есу “Пацалунак ночы” насычанай псіхалагізмам. Але гэта насычанасць дасягаецца не за кошт ускладненасці мастацкіх характараў, што непрымальна для адрасаванага дзіцячай аўдыторыі твора, а дзякуючы іх зразумелай кантрастнасці, што прыводзіць да канфліктнай напружанасці. Змрочнасць драматургічнай палітры твора падобная да таноў п’есы М. Клімковіча і М. Шайбака па матывах сучаснага дзіцячага фальклору “У чорнымчорным горадзе”. Але ў апошняй змрочны фон аказваецца ўрэшце фантомным, спароджаным дзіцячымі страхамі і знікае, як ранішні туман. У С. Кавалёва ж ён застаецца маральным, кантаўскім імператывам, у кантэксце якога персанажы-людзі выступаюць як эвентуальны, але не заўсёды станоўчы прыклад жыццядзейнасці. Высновай гучыць голас памерлага Клауса: “Кожны з нас аднойчы трапляе ў сітуацыю, калі трэба выбіраць: ратаваць жыццё іншага чалавека ці сваю ўласную скуру. Найчасцей мы проста не паспяваем зрабіць належнага выбару. А потым да смерці пакутуем і просім у Бога толькі аднаго: каб сітуацыя паўтарылася, і тады…” [3, с.210]

Знайшла адбітак на дзіцячай драматургіі і эпоха постмадэрн. Адзін з яскравых прыкладаў – творчасць загадчыка літчасткі Брэсцкага лялечнага тэатра І. Сідарука. Драматург удала ўпісаўся ў трэнд: адштурхнуўшыся ад фальклорных традыцый (п’есы «Кветкі пад ліўнем», «Прыгоды Люстрынкі, або Ваша несусветнае зладзейства!..», «Салдат і Смерць»), творча апрацаваўшы матэрыялы з Бібліі («Меч анёла», «Свята Раство радасць прынясло») і твораў айчынных класікаў («Юнак і Вядзьмар»), прыйшоў да нестандартнага творчага рашэння, падказанага сучаснымі рэаліямі як у плане зместу, так і формы («Віртуальнае зубраня»). А ў «камічных падзеях» «Кірмашовага балагану» гэты аўтар па-постмадэрнісцку прадставіў адразу дзве казкі: «Пра калабка» і «Пра бычка – смалянога бачка». Аўтар па-новаму знаёміць нас з нібыта вядомымі персанажамі. Але вобразы атрымаліся настолькі арыгінальнымі, што ні яны, ні разгортванне падзей не выглядаюць скапіраванымі, а наадварот уражваюць сваёй свежасцю і навізной.

Несумненна, як і ўсё мастацтва, п’есы для дзяцей у пэўнай ступені залежныя ад перамен у сацыяльным кантэксце (больш, чым дзіцячыя вершы і проза). Гэта звязана з тэатральным працэсам: тэатр, як прынята казаць, гэта свайго роду кафедра, а з яе павінна гучаць актуальная інфармацыя. Асабліва гэта было прыкметна ў 1990-я гг. Менавіта тады загучала шмат новых імён: акрамя названых, адзначым, акрамя вышэйназваных, Л. Рублеўскую, У. Сіўчыкава, А. Якімовіча… Хоць і старыя здабыткі нашай казачнай драматургіі не дэактуалізаваліся (казка ў прынцыпе як жанр не старэе), паўстала патрэба гаварыць з рэцыпіентам на мове, набліжанай паняційным апаратам і праблемным полем да сучасніка. Таму многія аўтары будуюць свае казачныя п’есы на знаёмым з цяперашняга жыцця падрастаючага пакалення матэрыяле. Так, Р. Баравікова ўдала сумясціла рэчаісную рэальнасць з віртуальнай («Шкляныя горы, альбо Праграміст Чароўнай даліны»). Падзеі гісторыі і сучаснасці цесна перапляліся ў пасіянарных п’есах С. Вітушкі, які нечакана раскрыўся як драматург напрыканцы свайго жыцця [5]. Вострыя экалагічныя праблемы спарадзілі шэраг адпаведных п’ес: Г. Марчука «Начныя прыгоды Паўліка», М. Арахоўскага «Калі дракон прачнуўся», Г. Каржанеўскай «Чарнабог» і інш. Разам з тым вобразы многіх прыгодніцкіх п’ес створаны на міфалагічна-гістарычным матэрыяле. Яркі прыклад – «Дзівосныя авантуры паноў Кубліц-

кага ды Забалоцкага» С. Кавалёва і П. Васючэнкі. Назіраецца таксама прадукаванне так званай рыцарскай п'есы з ідэаламі і высокімі кодэксамі рыцарства. Відавочна, існуе запатрабаванасць у навагодняй п'есе.

У цэлым тэматычнае кола дзіцячай драматургіі на сучаным этапе вельмі шырокае. Думаецца, яно адпавядае надзённасці. У той жа час пры заўважнай мадэрнізацыі сённяшніх п'ес, асучасніванні побач захоўваюцца традыцыйныя творчыя падыходы, перадусім у аксіялогіі і маралі. Што застаецца нязменным і ў сучаснай казцы, дык гэта вастрыня сутыкнення прадстаўнікоў антаганістычных сіл. Яна дазваляе аўтарам належным чынам раскрыць мастацкія характары герояў, захоўваючы пры гэтым і тыповыя рысы, і ў той жа час індывідуалізуючы іх.

Пры ўсім сказаным нельга прызнаць працэс развіцця драматургіі для дзяцей у нашай краіне задавальняючым патрэбы – як у мастацкім, так і выхаваўчым плане. Першае, на што хацелася б звярнуць увагу, – перакос на карысць казачнага фармату. Рэалістычная п'еса для дзяцей абыходзіцца драматургамі. Праблемы сучасных рэалій спрабуюць вырашыць у п'есах для падрастаючага пакалення не так шмат аўтараў (Г. Марчук, А. Федарэнка, В. Ткачоў, Н. Башлакова). З. Дудзюк уздымае найбольш далікатную тэму – стасункаў паміж хлопцам і дзяўчынай (“Люба ў шлюбе”).

Тым не менш рэалістычныя п'есы для дзяцей не заўсёды ўдалыя з мастацкага гледзішча. Напрыклад, А. Саскавец у сваёй аднаактоўцы “Старэйшы брат” уздымае сур'ёзную тэму – збядненне часткі грамадства, якое адбіваецца на дзіцячай долі. Аднак аўтарка, відаць, патрапіла пад уплыў памылковага меркавання, што ў дзіцячай літаратуры не патрэбна “завастраць” канфліктнасць. У яе п'есе праблема адсутнасці мінімальнага дабрабыту вырашаецца спрошчана: праз газетную абвестку старэйшага брата недзе ў горадзе добрыя людзі даведваюцца пра іх сітуацыю ды вырашаюць дапамагаць. Іначай, як рэцыдывам тэорыі бесканфліктнасці, п'есу і не назавеш. Яе аналіз паказвае, што пры той сістэме вобразаў нейкага канфлікту і не магло быць: супярэчнасці паміж героямі і абставінамі, у якіх тыя апынуліся, канфліктам назваць нельга, бо ледзь не адна думка пра пераадоленне жыццёвых перашкод паляпшае становішча асірацелых дзяцей. А абставіны дзеяння ў драматургічным творы не могуць заставацца толькі знешнімі ў дачыненні да характару [2, с.189]. Атрымалася тое, ад чаго перасцерагалі яшчэ раней савецкія крытыкі драматургіі: “Здесь не может быть преуменьшения тех трудностей, которые могут встретиться на жизненном пути, – нужно готовится к их преодолению. <…> В детской пьесе, как и в любой другой обязательна острота и актуальность проблематики, смелость правдивых открытий жизненных коллизий, а не обездушенная иллюстрация к ним” [4, с.13]. Да таго ж “конфликт по самой своей природе требует определенности характера, поступки и речи должны выражать достаточно ясно направленность воли и страсти героя” [1, с.74].

Значна вышэйшым мастацкім узроўнем характарызуюцца п'есы, адрасаваныя падлеткам і юнацтву. Праўда, і ўздымаемыя тэмы даволі сур'ёзныя, характары псіхалагічна складаныя, заглыбленыя, што хоцькі-няхоцькі вымушае задумацца, падштурхоўвае да фарміравання асабістай пазіцыі (тут адзначым творы Г. Марчука “Каханне маё нешчаслівае”, А. Дзялендзіка “Восы”, А. Дударава “Кім”).

Асобна стаіць камедыя характараў на тэму студэнцкага жыцця “Старажытны перыяд, або Гісторыя і каханне” Я. Конева, якую з поўным правам можна назваць маладзёжнай п'есай. Праблема вучобы стала сюжэтным стрыжнем камедыі. Алёна не можа здаць экзамен па гісторыі і выкарыстоўвае ўсю сваю абаяльнасць: не скупіцца на кампліменты на адрас выкладчыка – каб той прыняў іспыт на станоўчую адзнаку – і стасоўна аднакурсніка-выдатніка Рамана, закаханага ў яе, якому абяцае свае прыязныя адносіны. У галаве Алёны думкі зусім не пра гісторыю, а пра сардэчныя перажыванні. Менавіта праз іх прызму яна засвойвае і матэрыял па гісторыі, які “разжоўваецца” для яе Раманам. На экзамене яна распавядае пра час мінулы з дапамогай сучасных катэгорый і паняццяў. У суме гэта стварае высокую ступень камедыйнасці, прычым не прымітыўнай, а глыбокай і інтэлектуальнай. Канфлікт ў дадзеным выпадку не будуецца на аснове сутыкнення характараў, а ў выніку перакуленасці з ног на галаву Алёнінай інтэрпрэтацыі сярэдневечнай гісторыі Беларусі і травесціравання матэрыялу. Можна сказаць, што Алёна – гэта зборны вобраз тых студэнтаў, якія дапускаюць падобны падыход да навучання. Каб разумець гумар п'есы, такім чынам, патрэбна быць абазнаным хаця б у асноўных рысах нашага мінулага, а ўлічваючы яшчэ і моманты філалагічнай алюзійнасці – то і ў беларускай літаратуры.

Азначаны перакос таксама сведчыць пра тое, што мала хто з драматургаў арыентуецца на падлеткава-юнацкі ўзрост. Звычайна пад дзецьмі разумеюць малодшых школьнікаў. У выніку неахопленай аказваецца ладная ўзроставая катэгорыя. Пры ўсім пры тым, як даводзяць навукоўцы, найлепшае, найбольш адэкватнае ўспрыманне драматургіі (асабліва як роду літаратурнага) пачынаецца прыкладна з 14 гадоў [6].

Але хіба самы сур'ёзны недахоп заключаецца ва ўзаемасувязях драматургіі і тэатра. Нават беглы агляд афіш сведчыць, што на айчынныя сцэны трапляюць адзінкавыя творы для дзяцей беларускіх пісьменнікаў, перадусім сучасных. Збольшага пратораюць сабе шлях да гледача некаторыя п'есы С. Кавалёва. У астатнім маюць шчасце інсцэнізавацца адзінкавыя творы. Няма ні тое што сістэмы, адсутнічае (з боку

рэжысёраў і загадчыкаў літаратурных частак), як ускосна адлюстроўваюць анонсы, элементарнаеназіранне за з'яўленнем п'ес для дзяцей, не кажучы пра мэтанакіраванае адсочванне лепшых.

Калі азначаныя прагалы стануць выпраўляцца, можна будзе з аптымізмам глядзець на перспектывы далейшага развіцця беларускай драматургіі для дзяцей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст, А.А. История учений о драме : теория драмы от Гегеля до Маркса / А.А. Аникст. – М. : Наука, 1983. – 288 с.
2. Горбунова, Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Е. Горбунова. – М. : Советский писатель, 1963. – 510 с.
3. Кавалёў, С.В. Пацалунак ночы / С.В. Кавалёў // Шлях да Бэтлеему : п'есы-казкі : для сярэд. і ст. шк. узросту / С.В. Кавалёў. – Мінск : Маст. літ., 2009. – С. 181-210.
4. Любинский, И.Л. Очерки о советской драматургии для детей / И.Л. Любинский / оформл. В. Плотнова. – М. : Дет. лит., 1987. – 237 с.
5. Трафімчык, А. Сяржук Вітушка: літаратурны партрэт / А. Трафімчык // Тэрмапілы. – 2015. – №19. – С. 299-306.
6. Трафімчык, А.В. Асаблівасці ўспрымання драматургічных твораў падлеткавай і юнацкай аўдыторыяй / А. Трафімчык // Мастацкі вобраз: генезіс, эвалюцыя, сучасны стан : матэрыялы міжнароднай канферэнцыі, Брэст, 28-30 верасня 2000. – Брэст : БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2001. – С. 269-272.
7. Трафімчык, А.В. Асэнсаванне фальклору і літаратурна-мастацкай прозы беларускімі драматургамі / А.В. Трафімчык // IV Няфёдаўскія чытанні "Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць". Матэрыялы Рэспубліканскай навукова-творчай канферэнцыі, 24 сакавіка 2011 г. – Мінск : БДАМ, 2011. – С. 96-100.

Труженикова Л.А.

(Российская Федерация, г. Махачкала)

ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДАГЕСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Минувший 2014 год по инициативе Президента Российской Федерации был объявлен в России Годом культуры. Главой государства были обозначены направления развития социокультурной сферы общества, среди них: необходимость выработки осмысленной культурной политики, четкие принципы и точные ориентиры, способные обеспечить культуре роль определяющего, а не периферийного фактора в развитии страны, общества и каждого отдельного человека. При этом определено, что реализовывать новую культурную политику возможно только полномасштабным вовлечением в этот процесс не только деятелей культуры, но и всех заинтересованных неправительственных организаций, бизнес-сообщества, меценатов и, конечно, ученых. Как отмечает Президент России В.В. Путин, нельзя замыкаться в консерватизме, опираясь только на свое богатейшее наследие, «нам обязательно нужно идти вперед, то есть формировать современные культурные стандарты, усваивать мировой опыт. Необходимо пересмотреть всю сферу культуры. В этом плане невозможно не затронуть колоссальное значение и необходимость использования культурного потенциала в образовательном и воспитательном процессах. Если театры, музеи, библиотеки станут неотъемлемой частью жизни ребенка, то он в дальнейшем окажется способным в полной мере оценить культурное наследие своей страны, своего народа и своего этноса» [1].

Театр всегда занимал и продолжает занимать одну из ключевых позиций в многонациональной российской культуре, в которой яркое и вполне заслуженное место отведено дагестанскому театру. Поэтому, говоря о культурном развитии нашего общества, невозможно не затронуть проблемы и перспективы развития дагестанского театрального искусства.

Театральное искусство Дагестана многонационально и имеет богатейшую и насыщенную историю. Профессиональные театры стали возникать у народов Дагестана в начале 1930-х годов. 1930-е – 1940-е годы – это период творческого формирования национальных театров Дагестана. Общность быта, сходное историческое прошлое, единство содержания культуры определили взаимосвязь и неразрывную близость в развитии всего театрального искусства народов Дагестана. Но при общности идейного направления каждому театру были присущи свои, уникальные особенности.

Сегодня, называя Дагестан «страной языков», можно также с успехом назвать его и «страной театров». Здесь функционируют 11 театров. В Махачкале – столице республики – работают шесть театров: Государственный республиканский русский драматический театр им. М. Горького (основан в 1925 году), Дагестанский государственный кумыкский музыкально-драматический театр им. А.-П. Салаватова (1930), Аварский музыкально-драматический театр им. Г. Цадасы (1935), Лакский государственный музыкально-драматический театр им. Э. Капиева (1935); есть и Дагестанский государственный театр кукол (1941), а также – Дагестанский государственный театр оперы и балета (1999). В городе Дербенте – самом древнем городе многонациональной России, которому в 2015 году исполнилось 2000 лет, функционируют еще три национальных театра – Государственный табасаранский драматический театр (2001), Азербайджанский

государственный драматический театр (1931) и Государственный лезгинский музыкально-драматический театр им. С. Стальского (1935). В городе Избербаше с 1961 года работает Даргинский государственный музыкально-драматический театр им. О. Батырая, а в Терекли-Мектебе – Государственный ногайский драматический театр (2001).

Вместе с тем, несмотря на то, что сегодня театры Дагестана находятся на подъеме, еще совсем недавно они переживали весьма нелегкие времена. Во второй половине 1980-х годов, когда для всего нашего общества наступили тяжелые времена, вопросы культурного строительства были отодвинуты на второй план. Престиж театров в «эпоху обновления» упал до критической отметки. Однако дагестанские театры смогли не только выжить в новых непростых условиях, но и сохранили накопленный богатейший духовный потенциал.

Сфера культурно-просветительной работы и, соответственно, культурно-просветительных учреждений оказалась одной из наиболее уязвимых в условиях коммерциализации общества и развития рыночных отношений. Сокращение государственного финансирования привело к значительному снижению заработной платы работников культуры, к задержкам ее выплаты, к уменьшению, а порой и к полному прекращению работ по строительству и ремонту клубных помещений во многих районах и городах. Кризис, охвативший экономику Дагестана в 1990-е годы, сопровождался резким снижением уровня жизни населения республики, ухудшением социально-культурной сферы и привел, в конце концов, к сокращению объемов работы учреждений культуры и росту безработицы среди культпросветработников [2]. Полноценное восстановление театральной деятельности в Дагестане продолжалось достаточно длительное время.

На рубеже XX – XXI веков экономика Дагестана начала постепенно выходить из тяжелейшего кризиса. Органы власти, руководители отраслевых министерств, ведомств и предприятий республики, несмотря на кризисную ситуацию практически во всех отраслях производства, прилагали значительные усилия по приостановке спада производства и по структурной перестройке промышленности, переориентировании ее на выпуск конечной продукции, удовлетворяющей, в первую очередь, запросы местного населения. Наметившаяся стабилизация, а затем и рост объемов производства способствовали увеличению валового регионального продукта, росту доходов населения и поступлений в государственный бюджет, а также улучшению других экономических показателей, что в свою очередь способствовало увеличению финансирования социокультурной сферы.

В наши дни дагестанские национальные театры, преодолев трудности, играют заметную роль не только в республике, но и в российской, и в международной театральной жизни: они активно гастролируют по всей России и за рубежом. Как знак высокого признания стало традиционным проведение Международного театрального фестиваля в столице республики – городе Махачкале, и это тоже – неотъемлемая часть насыщенной культурной жизни республики, а также – высокая оценка заслуг дагестанских театров в культурном сообществе. В фестивале участвуют многие театральные коллективы России, Ближнего и Дальнего Зарубежья, представляя на нем свои лучшие творческие работы. Так, например, в рамках IV Международного фестиваля русских театров, проходившего в 2014 году, Государственный академический русский драматический театр имени М. Горького (Казахстан) привез на суд искушенного дагестанского зрителя драму «Последнее причастие» по повести казахского писателя Орахлана Бокея. Спектакль был показан за пределами Казахстана впервые, а поднятые в нем проблемы взаимоотношений между нациями, социальная разобщенность людей оказались очень понятными, близкими и интересными дагестанскому зрителю [3]. Показанный на фестивале театром из Кабардино-Балкарии спектакль «Король Лир» вызвал неподдельный интерес и положительные отклики всех присутствовавших в зале ценителей театрального искусства [4].

Немалую роль в популяризации театральной жизни играют и постоянные обменные гастроли театров страны. Так, в рамках второго этапа Федеральной целевой программы «Культура России 2012 – 2018 гг.», разработанной Министерством культуры Российской Федерации, в первой декаде октября 2015 года в Дагестане побывали актеры Карачаевского драматического театра имени Ш. Алиева с постановкой «Дороги Ходжи Насреддина». Целью данного проекта является сохранение самобытности и популяризация культурного наследия народов страны. Гастроли прошли с большим успехом [5].

Театральная и концертная жизнь в столице республики – в Махачкале – не замирает ни на день. Набирает силу и привлекает все большее число поклонников сложное для неподготовленного зрителя оперное искусство. В Махачкале, в зале Кумыкского театра, состоялся большой гастрольный концерт оперной дивы, народной артистки России Людмилы Магомедовой. Она была покорена ошеломительным приемом дагестанской публики. По окончании концерта певица тепло благодарила за встречу: «Несмотря на то, что я всю свою сознательную жизнь на Родине не бывала, тем не менее, я всегда считала себя дагестанкой и свою дагестанскую фамилию и отчество не изменила принципиально». «Ее пение услышав, дагестанские меломаны остались в томлении и желании услышать певицу в других звездных партиях» [6], так писала о блестящей оперной певице-дагестанке местная пресса.

Дагестанский театр не оставляет без внимания ни одно значимое событие в истории страны. Так, в рамках празднования 70-летнего юбилея Великой Победы во всех театрах с успехом были показаны спектакли, раскрывающие суровую правду войны. А актеры Русского драматического театра имени М. Горького поставили премьерный спектакль «Домик на окраине» по пьесе Алексея Арбузова. Режиссуру и постановку спектакля, посвященного 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, осуществила Марина Корпачева. Спектакль очень своевременный, хотя и отражает события давних послевоенных лет в Украине. Именно там, к сожалению, сегодня наблюдается возврат идей фашизма и бандеровщины. Пьеса пронизана гуманизмом и антифашистскими идеями, а ее молодые герои-исполнители погружают зрителя в тяжелые события военного времени, которые размываются уже в памяти людей, чего допустить никак нельзя. Время неумолимо: уходят в небытие те, кто еще может рассказать нам правду о войне, кто смотрел смерти в лицо ради нас [7]. Но остается театр, где актер и зритель смотрят в глаза друг другу, где солгать или перевернуть события не так-то просто, где от правды не может спрятаться ни та, ни другая сторона.

Последние два десятилетия театральное искусство находилось в сложном положении: идеологические устои прежнего мировоззрения были практически разрушены, а новые пока еще не сложились окончательно. В условиях обозначившейся духовной деградации обществу необходимо осознать, что театры являются необходимым и действенным инструментом, чтобы вкупе с другими учреждениями культуры, совместно с усилиями государственных органов власти и общественных организаций предотвратить разрушительные процессы в духовном развитии нашего общества. Имея огромный, накопленный десятилетиями, практически неисчерпаемый потенциал духовно-нравственных ценностей, театр может и должен стать одним из проводников новой идеологии, основанной на принципах демократии и гуманизма [8]. И в этом – его непреходящее значение.

Дагестанский национальный театр продолжает жить. Время ставит перед ним все новые и новые задачи. Но мастерство актеров, их влюбленность в свою профессию, любовь дагестанских театралов к своим кумирам, – все это вместе позволяет думать, что дагестанский театр еще долго и долго будет дарить свое тепло восторженному зрителю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Путин В.В. Назрела необходимость существенно пересмотреть подходы к сфере культуры // Наша молодежь. 2013. № 20 (62). С. 3 – 4.
2. Гебеков Г.Ф. Культура Дагестана на современном этапе: основные тенденции и противоречия развития (1992 – 2005 гг.). Махачкала, 2006. С. 65.
3. Гасанова П. «Последнее причастие потерянных» // Дагестанская правда. 2014. 8 октября.
4. Гасанова П. «Посмотри, да! Она любит тебя!» // Дагестанская правда. 2014. 4 октября.
5. Исрапилова С. Каждый считает Насреддина своим // Дагестанская правда. 2015. 15 октября.
6. Шерматова М. Оперная дива Людмила Магомедова // Дагестанская правда. 2013. 26 ноября.
7. Ахмедова М. О доблести, о подвигах, о славе // Дагестанская правда. 2014. 22 октября.
8. Абдуллаева М.Г. История становления и развития Дагестанского национального театра: на материалах Аварского музыкально-драматического театра имени Г. Цадасы [Электронный ресурс]. Махачкала, 2007. URL: http://www.dissercat.com (дата обращения: 20.09.2015).

Холопов В.Б.

(Российская Федерация, г. Саранск)

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XX ВЕКА В ОЦЕНКЕ А. ЛЕВИНСОНА

Конец XIX века в искусстве ознаменован переосмыслением старых и открытием новых художественных форм. В этот период, когда завершался цикл развития европейской культуры, происходит своеобразное обобщение эстетического опыта на основе синтеза различных художественных традиций. Данный период, связанный со становлением новых теорий, отмечен многообразием взглядов на искусство. Примером этого может служить ситуация в театре, когда кризисные явления, назревшие к концу XIX века, потребовали изменений оценки развития этого искусства.

К началу XX века театр смог творчески переосмыслить всю предшествующую многовековую традицию – от античной трагедии и средневековых площадных действ, объединить ее с поисками нового. На смену авторскому театру, который выражал в первую очередь идеи драматурга, пришел режиссерский, в котором именно постановщик становится источником идеи спектакля. Таким образом, происходит смена полюсов – от театра слова к театру действия.

Примером этого можно считать поиски в области новых театральных форм: эстетика площадного скоморошьего искусства (Лентовский), психологический театр (Станиславский и Немирович-Данченко), новаторские эксперименты Мейерхольда, разработка форм синтетического театра А. Таировым и мн. др. В

этот период окончательно утверждается действенная роль театральной сценографии, в которой значительные художественные открытия делают В. Сомов, А. Головин, М. Добужинский, А. Бенуа, Л. Бакст, Б. Кустодиев и другие художники.

Эти и многие другие значимые явления в театральной жизни начала XX в. были осмыслены в критических работах выдающегося отечественного, всемирно известного театрального критика Андрея Яковлевича Левинсона. После эмиграции в 1921 г. во Францию он стал одной из ключевых фигур в науке об искусстве Западной Европы. Но, несмотря на известность и признание его вклада в науку, его творчество по-прежнему сохраняет интерес для исследователей. Среди причин можно отметить одну – значительный пласт его критических статей до сих пор остается малоизученной областью для российской науки, поскольку в период эмиграции он печатался в зарубежной прессе исключительно на французском языке. В отечественном искусствоведении Левинсон известен в первую очередь как историк балета, и отечественные исследователи фокусировали свой интерес в основном на известных, дореволюционных трудах автора, в то время, как большой пласт его статей во французской прессе остается в тени, хотя в период эмиграции критик много писал, в том числе и о постановках русских театральных режиссеров. В поле зрения исследований ученого оказались такие деятели театра, как Н. Гумилев, Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов, В. Маяковский, Г. Аннунцио, Ж. Кокто, Н. Евреинов и др. На данный момент российскому читателю совершенно неизвестны статьи Левинсона, посвященные постановкам А. Таирова, Е. Вахтангова, спектаклям театра «Габима» и пр. Это ценный материал для исследователей истории театра.

Критик всегда откликался на новаторские театральные постановки, публикуя отзывы о работах по теории театра и драматических произведениях. В дореволюционный период одной из первых теоретических работ Левинсона, посвященных театру, стала его рецензия на книгу Вс. Мейерхольда «О театре», вышедшая в 1913 г. Затем следуют рецензии на книгу Н. Евреинова «Театр для себя», обзоры «Испанская драма на русской сцене: «Звезда Севильи», «Памятники русского театра», «Пизанелла, или Душистая смерть», «Русский Мольер», «Так было, так будет», статьи о пьесах Гумилева «Дитя аллаха» и «Дерево превращений», резонансная статья на пьесу В. Маяковского «Мистерия-Буфф» в постановке Вс. Мейерхольда.

Гумилев занимает особое место в наследии критика. Известны его отзывы на постановку пьесы «Дитя аллаха», в котором он давал высокую оценку творчеству писателя: «Дитя Аллаха» – лучшее из осуществленного Гумилёвым в драматическом роде». [3]. В рецензии на книгу Гумилева «Костер» Левинсон дает характеристику этой пьесе, в которой отмечает связь текста этой арабской сказки с целым рядом текстов мировой литературы, причем не в конкретных образах и сюжетах, а с самой атмосферой, настроением, деталями других произведений, которые он называет «воспоминаниями». Также известна рецензия Левинсон в журнале «Жизнь искусства» (№ 74) на постановку Вс. Мейерхольдом пьесы Гумилева «Дерево превращений» в Коммунальном театре-студии.

Следил Левинсон и за деятельностью литературно-артистического кабаре «Привал комедиантов», родившегося из студии «Бродячая собака», и просуществовавшего с 1916 по 1919 гг. «Трудно примириться с тем, что содружество актеров, художников и вообще интересных людей, возглавивших “Привал”, смогло предложить для праздничного открытия своего подвала лишь тень от тени былых вдохновений и задора» [4].

Известна рецензия Левинсона на ещё одну теоретическую работу в области театра – на книгу Н. Н. Евреинова «Театр для себя» [2, С. 115-409], вышедшую в 1914–1916 гг. Левинсон не разделял взгляды Евреинова на театр вне социологических, исторических, психологических и эстетических категорий. Отмечая занимательность нарисованной Н. Н. Евреиновым картины «театра для себя», Левинсон одной фразой перечеркивает смысл рецензируемой книги, в которой «расширенное понятие театральности – лишь удобная гипотеза для суждений о жизни». Определительная же особенность «театра как такового» состоит в том, – писал А. Левинсон в газете «Северные Записки», – что он, не в пример «театру для себя» подчинен эстетическому закону. А если так, то «театр снова становится художеством». Автор «выключил театр из области не только литературных, нравственных и социологических оценок … но и определений эстетических». Хочется спросить этого «талантливого российского гасконца»: «Не упразднен ли "театром для себя"… с таким трудом обретенный "театр как таковой"?»

Некоторые из критических работ Левинсона посвящены анализу авангардных явлений начала XX в. Театральный авангард в России нашел наиболее полное выражение в творчестве В. Э. Мейерхольда, его символистских и конструктивистских театральных экспериментах. Постепенно придя к условному театру символистского направления, Мейерхольд в короткий срок стал самым ярким, известным и влиятельным его представителем. Театральные искания режиссера не были обойдены вниманием в работах А. Я. Левинсона. Первый отклик критика связан с оценкой книги Мейерхольда «О театре». «Книга г. Мейерхольда, обнимающая более чем пятилетие театральной работы и мысли, не отличается единством построения и исчерпывающей полнотой. Дело в том, что г. Мейерхольд натура, прежде всего, импульсивная, его художественная эволюция протекает порывистыми скачками; нередко объективное обоснование выставленных им

тезисов он заменяет субъективным истолкованием; он охотно ссылается на чисто относительные мотивы хорошего или дурного вкуса, изысканности или банальности…» [5, с. 314]. Стоит отметить, что Мейерхольд в своих записных книжках о театре ссылался на труды Левинсона о танце: «танец – искусство, потому что он подчинен законам (цитирую из блестящей статьи А. Левинсона «Новерр и эстетика балета в XVIII веке»).

Политически ангажированные постановки футуристов критик не принял, указывая, что они служат иные целым, а не целям искусства. В ноябре 1918 г. Мейерхольдом была поставлена футуристическая пьеса Маяковского «Мистерия-Буфф», в которой поэт-футурист делает попытку нарисовать картину преображенного мира. На эту постановку откликнулся и Левинсон. Он критически отнесся к «притязанию футуризма стать официальным искусством очнувшихся масс»» [1, С. 81-290]. Народным считать спектакль критик был не склонен, увидев скорее интеллигентскую издевку над интеллигенцией, подчеркнув «чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене». Левинсон посчитал эту постановку политически ангажированной, отметив желание авторов «угодить новому хозяину». Эта рецензия вызвала резкую реакцию. Маяковский потребовал общественного суда над Левинсоном. Данная ситуация в немалой степени повлияла на решение Левинсона эмигрировать в 1921 г.

Как Левинсон не принимал творчество Дункан, Нижинского, Фокина в танце, так он не принял в театре эстетику футуризма, для которого классическое наследие являлось не более, чем пережитком. Причина неприятия новых форм лежала не в консерватизме критика, а в глубоком понимании природы искусства. Левинсон видел преходящий характер некоторых начинаний и осознавал «опасность утраты в угаре новизны идеалов вечной красоты, утверждаемых классическим наследием» [6, с. 350]. Яростная полемика, развернувшаяся по поводу рецензии Левинсона на постановку «Мистерии-Буфф», послужила отличным примером, демонстрирующим позиции критика, и не только в отношении театральных форм. Для него новые формы искусства в целом не могут полностью отрицать весь предыдущий художественный опыт. Никакое «будущее искусство» футуристов не может заменить вековые традиции театрального искусства.

Оказавшись в эмиграции, Левинсон продолжил свою деятельность в качестве театрального критика, имея возможность воочию наблюдать за множеством экспериментов в театральной жизни и будучи свидетелем рождения новых имен и жанров. Концепция синтетического театра режиссера А. Я. Таирова в этот период привлекает внимание критика. Одним из числа лучших спектаклей Таирова считается «Федра». Андрей Левинсон оказался ценителем «Федры»: «…Таиров изобрел или, вернее, открыл целый репертуар существенных, незаменимых, окончательных жестов, поз и групп, годных для выражения самых глубоких, первозданных и стихийных человеческих чувств». [6, с. 743]. Назвав «Федру» «мечтой двух театральных поколений: трагическим спектаклем», Левинсон писал, что котурны в Камерном театре – «не археологическая побрякушка, а трагический прием, возвеличивающий действие до священнодейства, скандирующий это действо, словно гулкой поступью рока» [там же, с. 744].

В газете «Comoedia» Левинсон публикует статью под заглавием «Чем хочет быть «Камерный Театр» [7, с. 1], в которой дает обзор концепции театра Таирова, признавая, что тому удалось создать свою собственную, неповторимую сценическую школу и театр универсального актера. У Таирова актер – это сущность самого спектакля, он перестает быть подражателем тусклой реальности, марионеткой в руках постановщика. В «Камерном театре» актер – это и трагик, и шут, и акробат, и танцор, и певец, который сам придает форму.

Левинсон видел преходящий характер некоторых начинаний и осознавал «опасность утраты в угаре новизны идеалов вечной красоты, утверждаемых классическим наследием». И неслучайным кажется тот факт, что Левинсон принял творчество Таирова, стремившегося создать синтетический театр, который воспроизводит традиции театра античного. Будучи поборником традиций классической школы, Левинсон рассматривает всё новое сквозь призму истории, сложившихся традиций, масштаба личности и индивидуальности исполнителя. По ходу рассуждений критика прослеживается стремление восстановить утраченную взаимосвязь с традициями (античными или народными). В его понимании ни одно явление в мире искусства не может полноценно развиваться в отрыве от традиций и истоков.

ЛИТЕРАТУРА

1 Гвоздев А. А., Пиотровский А. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма / А. А. Гвоздев, А. Пиотровский // История советского театра. – 1933. – Т. 1. – С. 81-290.
2 Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов / Под ред. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. – СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
3 Левинсон А. Я. Гумилев / А. Я. Левинсон // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. – М. : Вся Москва, 1990. –С. 213-217.
4 Левинсон А. Я. Так было, так будет (Открытие «Привала комедиантов») / А. Я. Левинсон // Жизнь искусства. – 1918. – № 6. – С. 3.
5 Песочинский Н. В. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918 / Н. В. Песочинский. – М., 1997. – 527 с.

6 Шелохаев В. Левинсон Андрей Яковлевич / В. Шелохаев // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. – М., 1997. – 780 с.
7 Levinson A. Ce que veut être devenir le Théâtre Kamerny de Moscou / A. Levinson // Comoedia. – 28 FEV1923. – P. 1.

Чепурина В.В.
(Российская Федерация, г. Кемерово)

ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ПРИНЦИП СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАГЕДИЙ В. ШЕКСПИРА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Несмотря на непреходящую актуальность шекспировских текстов и заключенных в нем смыслов, в современном театре обозначается проблема, связанная с их трансляцией. Сложность восприятия современным человеком стилистики трагедий В. Шекспира сводится к нескольким факторам. Прежде всего, к ним относятся объемность высказываний персонажей, особый порядок слов и фраз, а также высокая образность речи.

Объемность высказывания трагического героя изначально восполняла недостаточность зрелищного компонента в театре эпохи Возрождения. Отсутствие декораций сообщало сценическим персонажам функцию погружения зрителя в предлагаемые обстоятельства истории. Ведущий российский театровед А. А. Аникст указывает на то, что в пьесах Шекспира «…персонажи в своих речах дополняют знание зрителей о различных обстоятельствах действия» [1, с. 35].

Кроме того, развернутость мысли и слова является следствием разработанности и развития характера в драматургии Шекспира, что было подмечено еще А. С. Пушкиным: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства раскрывают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» [2, с. 28]. А. А. Аникст подтверждает многослойность характера героя Шекспира. Он ссылается на наблюдение Э. Э. Стола, согласно которому даже злодеям в пьесах Шекспира знакомо понятие совести, так как они дают нравственную оценку своему преступлению [3, с. 35]. Через значимые и вполне осознаваемые цели всплывают неясные и неожиданные мысли о бренности всего, что казалось ранее важным. Эти противоречия побуждают персонажа трагедии к развернутым размышлениям.

Наконец, объемность слова героя в трагедиях В. Шекспира обусловлена рассуждениями нравственно-философского характера. «Драма Шекспира, –говорит исследователь В. Адмони, – не только динамична и эмоциональна, но и интеллектуальна. Совершая свои поступки, персонажи Шекспира рассуждают о них, оценивают, истолковывают, объясняют. И они склонны также оценивать, истолковывать и объяснять свои переживания» [4, с. 7]. Шекспировский герой способен подняться над событиями, высказывая мысли общего порядка, а не ситуативного. Отдельные факты частной жизни складываются для него в обобщения. Возникающее ощущение причастности к устройству мироздания обусловливает размышления персонажа не только о собственной судьбе, но и о судьбах нации и человечества.

Кроме объемности высказывания сложность языка В. Шекспира также связана с особым порядком его слов и фраз, своеобразной «структурной головоломкой». Как сообщается на сайте школы иностранных языков Langust Agency, ученые из Ливерпульского университета обнаружили, что язык шекспировских пьес возбуждает позитивную активность мозга. «Шекспир, –говорит исследователь Э. Робертс, – как бы “вбрасывает” странные и, казалось бы, неуместные слова в обычные по виду фразы, и попытки осознать эти странности рождают ощущение драматичности момента уже от самой фразы» [5]. Появление слова не на своем месте или в несвойственном ему значении в попытках понять, что именно хотел сказать Шекспир, вызывает всплеск активности мозга и заставляет его усиленно работать.

Повышенная образность поэтического слова является еще одним фактором, затрудняющим восприятие языка Шекспира современным читателем/зрителем. Разумеется, такие изобразительно-выразительные средства, как метафора, метонимия, эпитет, гипербола, перифраза и др., априори являются необходимыми компонентами художественной речи. Однако произведения великого драматурга поражают необыкновенной их плотностью на единицу текста. «Материальность образов, к которой вообще были склонны писатели Ренессанса, – говорит известный шекспировед М. М. Морозов, – выражена у Шекспира с особенной силой и полнотой. Отелло не говорит, что Дездемона жадно внимала его рассказам, но что она “пожирала его рассказы жадным ухом”. Вместо “кислое выражение” Шекспир скажет “уксусное выражение”; вместо “сладкие слова” –“обсахаренные слова”» [6].

В сложности работы над образностью шекспировского текста признаются многие практики театра. Так, современный российский режиссер Л. Остропольский говорит, что при постановке его пьес много хлопот доставляет метафоричность мысли драматурга. «В этом случае, – объясняет режиссер свое отноше-

ние к проблеме прочтения и интерпретации текста, – нельзя произносить слова, как в современной пьесе, – Шекспир требует глубинной работы со словом» [7].

Особенность стилистики Шекспира заставляет режиссеров искать пути сценического воплощения его текстов с учетом особенностей восприятия современного зрителя. Один из подходов к трансляции текста – игровой подход, активно заявивший о себе в театре конца XX – начала XXI вв. Игровой подход к тексту основан на принципе освобождения от доминирования в театре авторского слова. В спектаклях, основанных на таком подходе, театр идет на конфликт с текстом, критикует его, демонстрирует его относительность. Здесь режиссер-интерпретатор утверждает свое право не только на истолкование, но и на изменение, а иногда и на "пересоздание" произведения.

Один из вариантов игры с классическим текстом связан с трансформацией исходного текста (сочетанием разных версий перевода или изменением структуры текстового материала). Искусствовед Е. И. Рябова, занимающаяся проблемой интерпретации пьес Шекспира, указывает на то, что сегодня режиссер зачастую занимает место автора. Классический текст Шекспира, говорит исследователь, в немецкой традиции пишется заново буквально (часто с помощью современного драматурга), в английской традиции – в переносном смысле (может «переписываться» подтекст, мотивировки, обстоятельства места и времени) [8].

Сочетание разных версий текста характерно и для постановок российских театров. Спектакль «Король Лир» (театр «Сатирикон», реж. Ю. Бутусов, 2006) соединяет в себе три перевода: два ранних (А. Дружинина и Н. Кетчера – переводчиков XIX века) и один более поздний (Б. Пастернака). То, что известный поэтический текст соседствует с прозаическим, в рецензии Н. Казьминой объясняется боязнью режиссера впасть в пафос: «Красоты стиля у Бутусова предельно спрятаны, романтический Пастернак "слышен" лишь в монологах безумного Лира: безумец имеет право говорить стихами. В остальном этот "Лир" кажется прозой. Прозой жизни. А жизнь груба» [9]. В «Ричарде III» (театр «Сатирикон», реж. Ю. Бутусов, 2004) новый перевод шекспировской пьесы, по словам критика Н. Каминской, «…представляет собой забавную смесь "Пастернака с Колядой", хотя принадлежит Георгию Бену и Александру Дружинину. Рафинированные поэтические строки мирно соседствуют с фразами наподобие: "Короче, ты согласен, что они должны подохнуть?". Словосочетания типа "бездушная душа" – в порядке вещей. Перевод работает на снижение всяческого пафоса…» [10]. Три перевода – Б. Пастернака, О. Сороки и Б. Лейтина – используются в «Отелло» (театр «Сатирикон», реж. Ю. Бутусов, 2013).

Следует признать, что начало XXI века отмечается в театре разрушением традиций обращения к признанным переводам с языка оригинала. Нередко востребованным становится неблагозвучный, прозаизированный текст. В целом вследствие сочетания разных переводов наблюдается многоголосие стилей. Этот факт свидетельствует о поиске современного адекватного языка для разговора со зрителем.

Изменение исходного текста как подтверждение игровой структуры театра также реализуется в повторах, вариациях одного и того же действия, перенесении сцен, которое не предусмотрено авторским замыслом. В спектакле «Гамлет» в постановке Ю. Бутусова (МХТ им. А. П. Чехова, 2005) знаменитый монолог «Быть или не быть» произносится дважды. Первоначально из уст Гамлета он звучит после встречи с призраком и решения убедиться в виновности короля. «Таковы условия игры, – объясняет критик Е. Строгалева, – этот монолог в этом месте пьесы: автор написал, освященная веками традиция требует. Он и будет произнесен вполне пусто, физическое напряжение заместит напряжение духовное. Потому что не время еще. Потому что ужас еще не так силен, конец еще не так ясен и неотвратим. Время "быть или не быть" наступает перед самым финалом, когда смерть – вот она, совсем близко. Ее призрак все больше овладевает Гамлетом – он, находящийся в состоянии истерики почти весь спектакль, здесь заходится в крике и плачет, плачет, обнимая за плечи мертвую девочку Офелию, спокойно зашивающую свою порванную рубашонку. Быть или не быть – это слезы и крик по несбывшейся жизни, это страх смерти, страх физического конца» [11, с. 81].

Подобное изменение структуры текста ведет не только к отказу от линейности действия, но и к перевоссозданию смыслов. Так, например, Н. Каминская обращает внимание на то, что Отелло («Отелло», театр «Сатирикон», реж. Ю. Бутусов, 2013) при первом появлении произносит текст Пушкина (балладу Финна из «Руслана и Людмилы»). «Тут – комментирует она, – не "она меня за муки полюбила", а история о том, "как я любил, совершал подвиги, но все напрасно"» [12]. Возникает пересечение смыслов, в результате которого мотив поведения, принадлежащий пушкинскому герою, ложится в основу отношения Отелло к своей возлюбленной.

Таким образом, трансформация исходного текста свидетельствует о попытках приспособить текст к современному человеку, о попытках «нащупать» необходимые коды и зоны его восприятия. Вследствие таких экспериментов хрестоматийный текст, который стал привычным (нередко назойливо привычным) и в то же время непонятным, архаичным, обнаруживает новые связи с реальностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». – М: Просвещение, 1986. – 124 с.
2. Пушкин А. С. Об искусстве: в 2-х т. Т. 2 / сост., предисл. и коммент. А. А. Вишневского. – М.: Искусство, 1990. – 351 с.
3. Аникст А. А. Указ. соч...

4. Адмони В. Стихия философской мысли в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения / под ред. А. А. Аникста. – М.: Наука, 1977. – С. 7 – 12.
5. Робертс Э. Чтение Шекспира видоизменяет мозг человека // Langust Agency [Электронный ресурс]. URL: http://langust.ru/news/21_12_06.shtml
6. Морозов М. М. Шекспир [Электронный ресурс]. URL: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/morozov-shekspir/yazyk-i-stil.htm
7. Режиссер Леонид Острополський о зашифрованной пьесе Шекспира [Электронный ресурс]. URL: http://nedashkivska.com.ua/rezhisser-leonid-ostropolskij-o-zashifrovannoj-pese-shekspira/
8. Рябова Е. И. Интерпретация трагедий Шекспира в английском театре последней четверти XX – начала XXI века / автореф. дис… канд. искусствоведения. – М., 2011 [Электронный ресурс]. URL: http://www.gitis.net/rus/postgraduate/notices/r/ryabova_auto.shtml
9. Казьмина Н. Лир сделал глупость // Московские новости. – 2006. – 13 октября.
10. Каминская Н. Престол за игрушечного коня // Культура. – 2004. – 4 марта.
11. Строгалева Е. Бедный, бедный Гамлет // «Петербургский театральный журнал», 2006. – № 1 (43). – С. 79 – 81.
12. Каминская Н. Все нервны, и нет любви // Петербургский театральный журнал. – 2013. – 7 ноября [Электронный ресурс]. URL: http://ptj.spb.ru/uncategorized/vse-nervny-inet-lyubvi/

Ювченко Н.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ: ИНФОРМАТИВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ АВТОРСТВА

Вопрос авторства музыкального спектакля, в первую очередь соотносительно с именами композиторов, а также аранжировщиков, хореографов и других создателей современных спектаклей спроецирован и на деятельность музыкальных театров (или отдельных коллективов), а также и драматических, где определение «музыкальный спектакль» сегодня нередко присутствует на афише.

Приведу в кратком пересказе совсем недавнее сообщение, прошедшее по серьезному телеканалу «Культура», эфир от 16.11.2015 г.: «В Стокгольмской Королевской опере возобновлен знаменитый балет Матса Эка «Лебединое озеро». Поставленный почти тридцать лет назад с лысыми лебедями, – с танцовщиками-андрогинами и непривычной для артистов классического балета пластикой, он снова обрел сценическую жизнь <…>». И даже был показан фрагмент балета весьма эпатажного свойства. Действительно, на сцене дергались какие-то лысые сущности, и, увы, под музыку П.Чайковского.

Участник данного спектакля (в его первом варианте), шведский танцовщик Фредерик Ридман поставил свое «передвижное» озеро-шоу, которое называется «Лебединое озеро. Перезагрузка». И оно в Россию, к примеру, привозилось – на гастроли. Персонажи – подсаженные на иглу девицы в пушистых шубках, пластика включает хип-хоп (уличный «данс»). Одетта – в зеленом парике, и как написано было в рецензии, – «в кожаном прикиде», ну а Принц ее, конечно, убивает в конце-концов (источник – portal-kultura.ru.2013).

Другие, очень известные в балетном мире хореографы, к примеру, Грэм Мерфи, помещают Одетту в психиатрическую клинику. На сцене присутствует соответствующая атрибутика: ванна, смирительная рубашка и и т.п., хотя от лебедей все же что-то остается, но, якобы, в воображении героини. Постановка осуществлена труппой «Австралийский балет», на сцене Сиднейской оперы. Спектакль неоднократно был показан по каналу «Культура», с весьма доброжелательными комментариями Николая Цискаридзе. Зрительски – сначала – идет закономерное отторжение, потом – привыкаешь, примерно после третьего раза, и уже, кажется, ну, почему бы и нет – вполне нормально это ненормальное, эта новация. Но это взгляд критика, искусствоведа. А ведь кто-то самогó эталонного классического оригинала не видел (не удивляйтесь, сегодня есть и такие) – вот ведь в чем вопрос!

В моей педагогической практике был когда-то случай, когда я чуть было не показала первокурсникам балет «Щелкунчик», в доинтернетовское время доставшийся на диске из какой-то коммерческой «Золотой серии». Хорошо, что заранее посмотрела: там Клара (у нас она обычно Маша) и Принц (он же – Щелкунчик) – находятся в … тюремной камере, и они облачены в полосатые робы. Такая сказка, современная.

Теперь об еще одной игре в балет, но вроде бы с явной оперной аллюзией. Неоднократно презентируемый в балетной критике как один из самых и «культовых балетмейстеров-интеллектуалов XX века» Джон Крэнко (или как у касс говорят Кранко) поставил 50 лет назад (а произведение и сейчас время от времени возобновляется и идет) балет «Евгений Онегин» или просто «Онегин». Вначале, как следовало из прессы, было решено ставить балет на музыку оперы П. Чайковского, но общественность в лице совета директоров театра не согласилась с таким вариантом. И тогда немецкий дирижер из Штутгарта Курт Штольц сделал инструментовку для оркестра фортепианного цикла «Времена года» П. Чайковского – это основной музыкальный материал, добавил также фрагменты из симфонических фантазий «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини», и из оперы «Чародейка». То есть, в инструментовке К.Штольца в балете «Онегин»

нет ни одной ноты из оперы «Евгений Онегин», сохранена только лирическая фабула романа. Итак, вопрос: «Онегин» – это чей балет, вообще-то? Западный балетный мир полагает, что Джона Кранко. А тут еще, в музыке, реально оказывается – Чайковский со Штольцем, как чуть ли не Бизе–Щедрин в «Кармен-сюите». А ведь «Кармен-сюита» не называется «балет Альберто Алонсо», к примеру, – хотя он был первым балетмейстером, который поставил его. Однако сейчас произведения зачастую представляются именно по имени хореографа, что весьма дискуссионно.

В век тотального балетмейстерского диктаторства в балете, в век тотального режиссерского диктаторства в драме, кажется, только опера еще одна сохранила прерогативу композиторского авторства в современной сценической практике. Действительно, что бы ни происходило на сцене – выезжающие на мотоциклах в касках времен Второй мировой войны солдаты в «Фаусте» в одной постановке, равно как и брэйкдансовые танцоры в другой, всё равно функционируют под музыку Шарля Гуно, и авторство французского композитора сохраняется. Пресловутый Грот Венеры, понятый, или, скажем так, «отпущенный» супернатуралистически в «Тангейзере» (Новосибирск), при шокирующей афише в придачу, всё-таки не отвергли имени Рихарда Вагнера никоим образом. А к собственно музыкальному компоненту, к вокальной работе, ни у кого претензий и не было. Правда, последующая тяжба и выигрыш в суде у якобы ханжеской общественности, оказался пирровой победой: спектакль так или иначе сегодня снят. Но не об этом сейчас речь. Это лишь подход к тому, к той мысли, что, несмотря на все постановочные трансформации, именно опера (и старая, и новая, и барочная, и современная), а также и – как это может быть ни неожиданно – классическая оперетта презентируют в качестве автора именно композитора.

Опере, как известно, более 400 лет, оперетте чуть более 150-ти. Оперы пишутся и сейчас, но в первую очередь ставятся давние произведения. Отчасти – XVIII века (Керубини, Глюк, Гендель и, конечно, Моцарт), наиболее активно и с удовольствием – XIX-го века (Россини, Верди, Вагнер, Чайковский, Бизе, Массне и т.д.) и, в меньшей степени, но существуют на афише и произведения композиторов XX века. Из итальянских, это, конечно, Д. Пуччини, из русских – С. Прокофьев и Д. Шостакович. Называя эти имена мы сразу ассоциируем Д. Пуччини с «Турандот», либо с «Чио-чио-сан», Д. Шостаковича с «Катериной Измайловой», С. Прокофьева – с «Войной и миром».

Тоже и с возникшими в XX веке и без всяких оговорок именно национальными операми Беларуси: «Михась Подгорный» и «Алеся», это Е. Тикоцкий, «В пущах Полесья» – это, конечно, А. Богатырев, также, как и «Надежда Дурова». Правда, в силу разных причин, на сцене они уже не идут, хотя в курсах истории музыки изучаются и отдельные фрагменты время от времени исполняются. И, замечу попутно: наша самая большая сцена, оперная, вернулась к прекрасной практике возобновления постановок. Так, из середины 1970-х годов на сцену вернулась опера Дмитрия Смольского «Седая легенда», и сегодня мы ее видим в новой композиторской (в первую очередь), и в постановочной редакции. Пользуясь случаем, отмечу что в этом сезоне состоялась на большой сцене и долгожданная (почти 60 лет ждали!) премьера оперы для детей белорусского автора. Но, дождались, всё-таки. Это – «Доктор Айболит» Марины Морозовой. А первой была, напомню – «Маринка» Григория Пукста (постановка середины 1950-х гг., давно уже не шедшая).

Теперь перейдем к более лёгкому жанру – оперетте, тоже, как определилось в истории, имеющей на афише имя одного автора, а именно – композитора. Хотя мы все знаем и любим «Цыганского барона» И. Штрауса, его же «Летучую мышь» (правда в знаменитом американском фильме «Большой вальс» герой – Штраус – пишет почему-то оперу «Летучая мышь», но что с них возьмешь, с американцев, спасибо, что не мюзикл, но об этом – позже). Продолжу с опереттой. Любим «Сильву» (она же «Княгиня чардаша») и «Принцессу цирка» И. Кальмана, «Холопку» Н. Стрельникова, оперетты И. Дунаевского. И даже «Белую акацию» в Москве поставили, в театре Вахтангова, заметим, хотя изначально герой – капитан-директор китобойной флотилии «Слава». Но как-то вышли из положения. И хотя представлено действо как «музыкальный спектакль» (а не собственно оперетта), но, надо отдать должное, «во главе угла» автор указан именно как Исаак Осипович Дунаевский. Или, там же, уже 10 лет идет «фантазия по мотивам оперетты Ф. Эрве «Мадмуазель Нитуш». То есть, имя композитора сохранено.

Однако сегодня, да и, честно говоря, уже примерно лет пятьдесят никто в мире собственно оперетт не пишет, хотя квазимузыкальных, «омузыкаленных», «музыкализированных» и т.п. жанров на сценах полным-полно. Иногда – выступающих как мюзикл, иногда – в других обличьях. Но не оперетты. Их, конечно, ставят – классические. Даже в оперных театрах (голоса-то требуются большие). Кое-где сохранились даже названия театров – «Московская оперетта», кое-где – исчезли, такие, как «Рижская оперетта».

Но что произошло с жанром и почему? Мир кардинально изменился. Легкая ирония, обожание, но при этом и почитание женского начала, изысканность, изящество – суть оперетты. Если оперу можно и «заземлить», она и такое, с натугой, но выдерживает («Воццек» А. Берга), то с опереттой такой номер не проходит. Композиторы это чувствовали. Здесь границы жанра не гнутся, а сразу ломаются.

Поэтому, к примеру, в Беларуси, исторически утвердившаяся, актуально-социальная, а то и производственная направленность магистральной линии искусства не смогла коррелировать с «фрачным» жанром. Сонату или песню можно спрятать в стол до лучших времен, а сцена – у всех на виду. Поэтому и не сочинялось почти ничего в данном направлении. То есть, сочинялось – но не оперетты. Иногда возникали странные определения (судя по прессе конца 1930-х гг.) – «колхозная оперетта», или «народная оперетта» (в отношении готовящейся постановки «Заречный борок» – вот здесь было единственное исключение в истории Беларуси: два композитора, С. Полонский и М. Иванов). Правда, иное, миролюбивое и спокойное определение – «музыкальная комедия» – в итоге вышло на нашу афишу и прочно утвердилось на ней. И далее, у всех музыкальных комедий было только по одному автору – а именно – композитору. Конечно, в программке, внутри ее, были и либретист, а также режиссер, художник, и, естественно, исполнители, но на афише автор был один – композитор. Таких произведений было много. В 1940-е–60-е, и, особенно, – 1970–80-е гг. – около 15-ти. И часто шли они годами. А единственная попытка «опереточности» – «Неделя вечной любви» Ю. Семеняко, была определена как «оперетта-водевиль». Вероятно, это был единственный случай такого обозначения жанра в мировой истории. Напомню сюжет. Он – из жизни работников загса, которые решили целую неделю регистрировать только бракосочетания.

Остальные произведения – и по предлагаемой вокальной тесситуре, и по развитости музыкальной драматургии, и по сложности сюжетной линии может быть вполне соответствовали опереточной, а порой и оперной структурности, – об этом, признаюсь, и я писала неоднократно. Но специфическая опереточная поэтика (то, что мы сразу чувствуем у Ж. Оффенбаха или Ф. Легара), здесь не могла наличествовать.

Впрочем, была иной фабульная специфика – обращение к историко-патриотической тематике (война), к темам, связанным с жизнью «трудящихся масс», к обличению тунеядцев. Возникли такие сценические (но не всегда изначально-композиторские) определения как «героическая музыкальная комедия», «народная музыкальная комедия» (это чаще в отношении белорусских произведений). Особым случаем стала трансформация на нашей сцене «Севастопольского вальса» российского композитора К. Листова, произведения, созданного еще в 1961 году, ее перевоплощение из «просто» «музыкальной комедии» в «романтическую музыкальную комедию». А не в героическую (хотя события были связаны с Великой Отечественной войной, и, на ее фоне, историей любви). Романтизация была вполне закономерной, учитывая дату новой постановки, – 1999 год. Легкий ностальгический «флёр» времени обеспечил необходимую эстетику минского спектакля и очевидный успех у зрителя, особенно старшего поколения.

Сложнее обстоял вопрос с жанром у белорусских авторов: примера возобновления какого-либо музыкально-комедийного спектакля, либо переосмысления произведения в новой редакции мы не обнаружим. После 1991 года ни одной музыкальной комедии на музыкальной сцене (тогда еще Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь) не появилось. А с начала 2000-х годов изменилось и само название театра. Теперь это был (и есть) Белорусский государственный академический музыкальный театр. Сцена здесь, естественно, не столь масштабна как в оперном, но ставятся и оперы (обычно – комические), и балеты, и мюзиклы (даже уже и на сюжет из национальной истории, как «Софья Гольшанская» В.Кондрусевича, 2013 г.). Но нет отечественной музыкальной комедии. Не появилась за почти четверть века. Пока нет, надеемся.

И вот теперь, в точке «золотого сечения» нашего сообщения, переходим к развязке интриги. Ну не могло такого быть, чтобы отсутствовали, дремали или спали композиторские комедийные и прочие музыкально-театральные силы. И мы их находим – при тщательном поиске. И можем даже сказать, что вынесенное в название доклада словосочетание «информативные проблемы авторства», если бы это не было для высокого научного собрание, в соответствии в музыкальным жанром, можно было бы раскрыть в скобках как «из тайной жизни белорусских композиторов».

К примеру, музыкальная комедия «Вясёлы кірмаш» в Государственном молодежном театре. А музыка чья? Или, «музыкальная семейная трагикомедия» «Оракул?..» в нашем театре им. Горького. А музыка чья? Это всё идет. А такая афиша: В. Голубок, «Ветрогоны» (спектакль недавно еще шел в Театре им. Я. Коласа – его показывали на гастролях в Минске). Подзаголовок: «музыкальная комедия». А композитор – кто? Или, идет с успехом, следующее: Б. Шоу, «Пигмалион», музыкальная комедия, Театр-студия киноактера. И это не Ф. Лоу, не «Моя прекрасная леди» (это идет в Музыкальном театре) и это не «Пигмалион», идущий в Театре им. Горького – там несколько иной жанр, просто комедия. Сообщаю, что композитор в театре-студии киноактера, в его музыкальном «Пигмалионе» – Олег Елисеенков. А предыдущие – это В. Кондрусевич, А. Ереньков, В. Курьян.

Насыщенно-музыкальной, но отличающейся и высоким эмоционально-действенным трагедийным накалом является «Извечная песня» в Республиканском театре белорусской драматургии (режиссер С. Ковальчик, 2002). Она была изначально анонсирована как рок-опера (с 2009 года – просто «музыкальный

спектакль»). На афише – имя только Я. Купалы, автор музыки не обозначен (в программке находим: композитор – Т. Калиновский).

Современный драматический театр настойчиво заставляет говорить о необходимости формирования нового взгляда, адекватного уже устоявшейся сценической, в том числе музыкальной эстетике; владения новым исследовательским инструментарием. Необходим пересмотр методологии исследования сложных, несмотря на кажущуюся простоту и камерность, синтетических явлений, обновление жанровой терминологии, «приятие» уже вошедшей в постановочную практику. Драматический театр не должен восприниматься как некий недоразвитый в музыкальном смысле. Он – иной в своей музыкальности. Напомним, хотя это и ранее становилось очевидным, что, по выражению академика Б. Асафьева, «внеоперный театр не хочет быть внемузыкальным театром». Сказано было много поколений назад. Слова оказались пророческими. Но вопрос легализации композиторского имени все ещё остается открытым. Это – вопрос общей культуры постановки.

Есть примеры внетеатральных постановок опер, мюзиклов, неких иных новожанровых композиций. К примеру, антрепризный «Байкер», мюзикл В. Кондрусевича (2008 год). Или филармонические театрально-музыкальные работы с вынесенным на афишу также композиторским авторством. Вспомним шедшую в середине 1970-х «Песню пра долю», которая в справочниках обозначена как «опера-притча» В. Мулявина (по купаловской «Адвечнай песне»). С этого времени она больше не исполнялась. Недавно, якобы возобновленная, и шедшая в филармонии, если не ошибаюсь, раза два в позапрошлом году, она уже именуется то фольк-оперой, то просто оперой. Теперь, аранжированная по-новому, но опять с женским вокалом (поскольку в произведении предусмотрены женские персонажи), но который в принципе как вы помните, в творческой деятельности «Песняров» и В. Мулявина в последние четверть века отсутствовал (вероятно, на то были свои причины!), она все равно соотносится с именем легендарного В. Мулявина. Кроме того, теперь здесь появились особые новации: народный оркестр и даже хор. Не комментируя, просто предлагаю фактологию для размышления об этике трансформаций и презентаций. Было же раньше слово «по мотивам»…

Среди специфических работ филармонии назовем рондо-оперу «Люциан Таполя» Л. Симакович и ее же оперу-притчу «Апокриф». Такие композиции обычно показываются один или два раза к юбилейным датам писателей, чьи произведения и лежат в основе работ. В данном случае – к юбилеям М. Танка и М. Богдановича, соответственно.

В этом их отличие от музыкальных постановок в «репертуарных», стационарных, государственных драматических театрах, отличие от постоянно находящихся в репертуаре других работ, в том числе, рассмотренных выше. А также – от оперного и собственно музыкального театра. Все эти театры, стабильные театры, с постоянным репертуаром – в отличие от странствующих трупп и концертных вариантов – и наша специфика, и наше достижение.

Хотя, возвращаясь к началу, напомним: автор музыки на большой афише, даже если это «музыкальный спектакль» обычно не представлен. Здесь есть один нюанс. Финансовый. Если автором будет назван и композитор – то здесь требуются другие средства. А театр – драматический. Поэтому музыкальная составляющая как бы скрыта в программке. А если вынести композитора на большую афишу, то обидится еще и художник, и т.д. Да и афиша будет пестреть. Но поставить вопрос – это половина дела. А как его решить? Решить еще до покупки программки, до прихода на спектакль, коль он назван музыкальным. И здесь просьба к присутствующим, поскольку собралась довольно большая аудитория (и нельзя не воспользоваться таким случаем), просьба обращать внимание на нюансы информации в Интернете. Именно к ней теперь все чаще обращается зритель, желающий получить представление о спектакле и заказать билет. Театры сейчас стараются красочно и подробно анонсировать свои постановки, в том числе музыкальные. И здесь зачастую только после имени драматурга, после названия, после снимков сцен из спектаклей, а порой – и после всего актерского состава, идут имена композиторов, или авторов музыки, либо названия используемых музыкальных произведений. А если они не даны, эти музыкальные сведения (и такое бывает, и не только у нас) – то надо требовать их наличия. Должно быть соблюдено право зрителя на получение полной информации, а так же право композитора на «гласность». Это – вопрос общей культуры, а не только информативных проблем реального авторства.

Правда, отечественные, белорусские композиторы, и без вынесения авторства на большую афишу, и не будучи на ней рядом с драматургом, получали-таки за музыку спектаклей, наряду с его другими создателями, высшие награды в области искусства – Государственные премии. И.Любан – когда-то за музыку к «Нестерке» В. Вольского (спектакль идет почти 75 лет с его музыкой в Витебске), В. Курьян – за музыку к «Тутэйшым» Янки Купалы, А. Зубрич – за музыку к «Пинской шляхте» В. Дунина-Марцинкевича.

Ярмолинская В.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В СЦЕНОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ XXI ВЕКА

Понятия «пространство и время» были и остаются неизменно привлекательными для исследования в различных сферах науки и искусства. Пространство и время – это координаты человеческого бытия, при помощи которых, как кажется, возможно вычисление и построение огромной, желанной и упорядоченной Вселенной. Именно к этим координатам постоянно обращаются произведения театрального искусства, визуальную сущность которых передает искусство сценографии. Таким образом, пространство, создаваемое сценографом, неотделимо от философских понятий пространства и времени.

Существует множество подходов к определению театрального пространства. Многообразие определений продиктовано всей историей существования театра как вида искусства. Одним из самых распространенных подходов в изучении театрального пространства является сценографический, в котором выделяются – пространства сцены (сценическая площадка) и зрительного зала. Сегодня мы не можем не говорить и о театральном пространстве, которое является синонимом театральной культуры. Как отмечает К. Возгривцева: «Сценографический подход сформировался еще в начале XX в., которое стало временем экспериментов с театральным пространством: К. Станиславский, В. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов — каждый из них предложил свой тип пространственной организации в театре. Вариант, выработанный К. Станиславским, впоследствии стал «образцом» для новых театров и основой для формирования сценографического подхода к определению театрального пространства: пространство с четким разделением частей (сцены и зала), одна из которых занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала); при этом установленные границы постоянно преодолеваются за счет сопереживания и постоянно выстраиваются вновь за счет действия «четвертой стены» [2, с. 57–58]. Таким образом, можно утверждать, что К. Станиславским был заложен фундамент театральной семиотики. То, о чем только было заявлено им, находит дальнейшее развитие в трудах Ю. Лотмана. Так, в статье «Семиотика сцены» Ю. Лотманом заявлено: «Театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики» [4, с. 555]. Он также подчеркивает: «это противопоставление существование — несуществование. Бытие и реальность этих двух частей театра реализуются как бы в двух разных измерениях» [4, с. 556].

Изучению пространства театра посвящено ряд статей П. Пави. По его утверждению: «Сценическое пространство – площадь вмещения художественного пространства. Границы сценического пространства нерушимые и формы несокрушимы, каковы бы ни были их конфигурации и метаморфозы. В театре зритель неизменно находится вне художественного пространства (кроме экспериментального театра). Сценография, кроме собственной специфической функции, еще и маркирует границу художественного пространства, что приводит к значительному повышению ее моделирующей функции» [5, с. 262–263]. В свою очередь организация сценического пространства зависит от:

a) театрального пространства (возможности театрального здания или любого другого места, выбранного для спектакля);

b) художественного пространства (возможности драматургического материала и художественной идеи постановщиков);

c) внутреннего пространства;

d) драматического пространства с его типологией.

Пространство театра также полипространственно, как и само театральное искусство. Любая театральная форма красноречива, она свидетельствует об отношении художника к миру реальному, и создаваемому им на сцене. На наш взгляд, в исследовании искусства сценографии особенно актуальным является акцентирование на индивидуальном видении того или иного произведения конкретным художником, на использовании собственных выразительных средств в создании образа спектакля. Пространство, которое создает каждый художник, рукотворно, изменчиво и ценно тем, что принадлежит конкретному создателю.

Обратимся к творчеству одного из крупных театральных художников Беларуси – Бориса Герлована и его спектаклям, которые сегодня идут на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы. “Черная панна Несвижа” А. Дударева (постановка В. Раевского) дарует нам присутствие в недосягаемом пространстве существования Великого княжества Литовского и времени жизни короля Жигимонта и Барбары Радзивил. Сценограф стремится создать на сцене зрелище яркое и незабываемое для зрителя. Сценическое пространство видится ему прежде всего романтичным, загадочным и волшебным, каким только может быть сон о большой любви, которая неслучайно уже не одно столетие живет в памяти потомков.

Пространство спектакля решается Б. Герлованом достаточно условно. Черный элегантный цвет делает сцену не только таинственной, но и более глубокой, недосягаемой и бесконечной. На протяжении всего сценического действия остаются неизменными очертания костёла с лёгкокрылыми ангелами, изображением Матери Божьей Остробрамской, помещенными в порталах движущимися фигурками святых. Но при этом ни одна из деталей и предметов не мешает ни зрителю, ни исполнителям. В сценографии спектакля всё продумано до мелочей и удачно высвечивает каждую мизансцену. Даже маленькая золотая ограда незаметно превращается то в скромную скамейку на дорожке несвижского парка, то в раскошное кресло королевы Бонны. При помощи скромных выразительных средств художник создает мир непростых взаимоотношений героев спектакля и создает таинственную атмосферу ушедшего в бесконечность чарующего и жестокого времени.

Неустойчивое, изменчивое пространство было живым и непредсказуемым в спектакле "Эрик XIV" А.Стриндберга в сценографическом решении Б. Герлована (реж. В. Раевский). Уже на макете было запечатлено холодное озеро, которое становилось главным образом постановки. В спектакле же художник строил стены средневекового замка, подступы к которому были залиты водой. Вода заполняла почти половину сцены. Игровая площадка была сознательно оттеснена на второй план. Но именно такое зыбкое пространство было важным для постановщиков. Оно было созвучно состоянию главного героя. Невыносимое состояние Эрика, его одиночество подчеркивали мрак и холод замка. Всё было неустойчивым и эфемерным так же как и вода, заполняющая большую часть зеркала сцены.

В спектакле "Вечер" А. Дударева Б. Герлован в построении сценического пространства можно сказать осознанно останавливает земное время главных героев, которым далеко за семьдесят и которым так дорог их уходящий вечер. Художественное оформление спектакля реалистически-условное, очерченное мистически-философским звучанием и наполненное изменчивыми красками позней осени. Вся сцена заметена листьями, которых становится всё больше и больше, как прожитых дней каждого персонажа. И только единственный предмет – колодец с неисскаемой водой остается неизменным. Вся жизнь героев спектакля живилась этой водой и пролетела как один день – от рассвета до нежданного тихого вечера, после которого возможен только приход всепоглощающей ночи. Сценографом во всем стройном, строгом и продуманном построении сценического пространства акцентировано внимание на ценности времени, отведенного каждому на земле, опоэтизирован и возвышен до высокой трагической ноты вечер человеческой жизни, когда особенно ощущается и одиночество, и невозвратные утраты и неизбежность расставания с пока еще теплой и доброжелательной осенню.

В искусстве сценографии сегодня активно работают ученики Бориса Герлована: Алла Сорокина, Андрей Меренков, Игорь Анисенко, Марина Тимофеева, Ольга Щербинская и многие другие талантливые художники, которые имеют непосредственное отношение к белорусской сценографической школе.

Среди последних по времени работ молодых сценографов выделяется сценографический проект (выставка в Галерее Белорусской Академии искусств) О. Щербинской к спектаклю «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, который состоит из макета спектакля, эскизов мизансцен и костюмов персонажей. Мизансцены запечатлены в четырех основных эскизах – «Начало», «Варьете», «Встреча с Азазелло» и «Бал полнолуния». Дополнение к работе составляют вспомогательные эскизы, афиша, фотографии к эпохе и другие материалы, собранные во время подготовки к решению спектакля. Сценографический проект привлекает не только своей масштабностью материала, но и оригинальностью сценографического замысла известного произведения, неожиданным видением героев и их времени.

Художник предлагает решение спектакля по-настоящему зрелищного, мистического и глубоко философского по своему звучанию. Превалирующим цветом становится черный, который подчеркивает замысел художника, делает сцену объемной и эффектной. Персонажи спектакля – это все те же узнаваемые булгаковские персонажи, способные превращаться в недосягаемых черных птиц и парить в высоте над землей и бытом, злом, ненавистью и таинственной Смертью. Эти персонажи могут появляться по замыслу художника из пяти напольных люков, которым в спектакле отводится непростое значение. В них хранится не только загадка превращения, но и вполне реальное существование двух параллельных миров. И совершенно оправдано в этом хрупком и призрачном мире сна и теней появляется и черная изящная птица-Маргарита, и Азазелло на легком и невесомом автомобиле – и во всем этом звучит и возвышенная, захватывающая музыка мистического полета, и встреча с никому неведомым. Спектакль, решенный преимущественно в черных тонах, не является мрачным и пессимистичным. Маргарита и Мастер, выбравшие для себя мир тьмы, а не света – остаются образами высокими своей духовностью, светлыми, истинно булгаковскими героями.

Сценическое пространство оживляется при помощи театрального, изменчивого света. Световая партитура делает яркими и выразительными лица и костюмы, точно введенные в спектакль предметы и дета-

ли. На заднике сцены установлен экран, который дает возможность введения проекционных мизансцен, которые также вносят свой свет в спектакль и расширяют сценическое пространство.

Костюмы персонажей изобретательны и в первую очередь отражают внутреннее состояние героев, их характеры. Так, на эскизе «Маргарита» героиня запечатлена перед выходом на Бал Полнолуния. Невидимые слуги одевают ее в платье цвета тьмы, единственным украшением которого являются светящиеся опущенные крылья. Лицо покрывают белой пудрой и оно становится отстраненным – почти неживым и подготовленным для ухода в иной мир. Образ Маргариты неотделим от эскизов декораций спектакля. Он неизменно присутствует в каждом рисунке и как главный персонаж и как символ загадочного времени булгаковского романа.

Проект, предложенный художником, может быть решен режиссурой как в драматическом (с очень сильным звучанием музыки), так и изобретательном музыкально-драматическом спектакле. Он глубок и своей драматургией, выстроенной художником, и музыкален своими фантастическими, необыкновенными образами, в существовании и поступках которых заложена музыкальная основа.

Изучение пространства и времени, понятий театрального и сценического пространства, исследование многообразия творческих индивидуальностей в искусстве сценографии ведет к пониманию театра как широкого явления, впитывающего в себя специфику всех других феноменов многоликого культурного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барыс Герлаван. Сцэнаграфія : (выяўл. матэрыял) / аўт. тэксту і ўклад. Л. Грамыка ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Нац. акад. тэатр імя Я. Купалы. – Мінск : Культура і мастацтва, 2008. – 127 с.
2. Культурология, XX век. Энциклопедия / Санкт–Петербург, 1998. – 567 с.
3. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. – Санкт–Петербург : Гуманитарное агенство «Академический проект», 2002. – 544 с.
4. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт–Петербург, 2000. – 626 с.
5. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
6. Пражская квадрыенале сцэнаграфіі і тэатральнай архітэктуры–99. Школа. Каталог выстаўкі / склад. Б. Лазука, І. Рахманава, Д. Мохаў ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь [і інш.]. – Прага, 1999. – 14 с.
7. Міжнародная выстаўка сцэнаграфіі і тэатральнай архітэктуры “Пражская квадрыенале – 2007”. Работы студэнтаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў спецыяльнасці “тэатральна-дэкарацыйны жывапіс”/ склад. : Б Герлаван [і інш.]. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2007. – 27 с.

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Артёмова Е.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НОВЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ КИТАЯ: ИСТОКИ И НАПРАВЛЕНИЯ СТИЛЯ

Статья посвящена исследованию процесса зарождения и развития в живописи Китая второй половины XX века стиля «Новый классический реализм». Освещены ключевые особенности и направления стиля. Представлен анализ произведений художников согласно направлениям, обозначившимися внутри стиля «Новый классический реализм» в процессе его эволюции.

В разные исторические периоды в Китае роль реализма как стиля живописи на развитие местного изобразительного искусства было различным. Влияние европейской школы сильнее ощущалось в переходные периоды и время послевоенного восстановления на протяжении всего XX века [8, с. 118].Традиции русской реалистической живописной школы, напротив, чётче проявлялись в довоенный и военный периоды, а также в годы правления Мао Цзэдуна и развёртывания Культурной революции [6, с. 208].

Традиции реалистического опыта начала XX века были возрождены только в начале 60-х годов XX века, в связи с потеплением политического климата, возрождаются традиции реалистической манеры письма, заложенной классиком, стоявшим у истоков реалистической живописи Китая мастером Сюй Бэйхуном. «Когда сердце художника отвечает за его руки, тогда и только тогда он сможет написать хорошую картину» – отмечал Сюй Бэйхун, говоря о содержании реалистических картин [9, с. 131]. В вопросах формы он и его ученики придерживались курса реалистической живописи западной академической школы [3, с. 299].

Со второй половины 70-х гг. XX века учёной среде стала возможной дискуссия о том, как же понимать реализм за пределами соцреализма, насаждаемого в качестве единственного реалистического метода в годы Культурной революции. Сотрудники исследовательского института при Академии художеств в Пекине и представители Центральной академии художеств в Сычуане в 1980 г. собрались на совещание, где было обосновано много новых мыслей касательно понимания места реализма в искусстве Китая. Были разграничены «реалистическое течение» и «реалистический дух». Учёные-искусствоведы пришли к выводу, что «реалистический дух» существует не только в границах реалистической школы и метода [1, с. 197]. Таким образом, на уровне академической среды была начата работа по переосмыслению сути самого реалистического метода и путях его применения в русле национальной живописи Китая [4, с. 155].

Постепенно в китайской живописи сформировались новые направления, в основе которых лежал критический реализм и гуманистические идеи китайской литературы начала XX века [5, с. 82]: «Шрамы» и «Почвенники». Место героев соцреализма в творчестве группы «Шрамы» заняли жертвы Культурной революции, «потерянное поколение». «Почвенники» искали своих героев в провинциях, среди малых народностей и простых китайцев. Со временем искусство «Шрамов» и «Почвенников» трансформировались в два направления – «Новый классический реализм» и «Деревенский реализм». «Новый классический реализм» в Китае постепенно окончательно сформировался в 80-е – 90-е гг. XX в. После смерти Мао Цзэдуна художники реалисты, обучение которых первоначально предполагало служение целям пропаганды социалистического реализма в интересах коммунистической партии Китая, получили возможность самостоятельной критической рефлексии над предыдущим опытом. В девяностые годы новое поколение воспользовалось возможностью, чтобы представить свою точку зрения на экономические и социальные события, происходящие в стране. Новая реалистическая живопись выступила в тесной связи с литературным направлением. Иллюстрацией этого принципа в живописи может служить работа Чэн Цунлиня 1979 года «Снег X месяца X дня 1968 года». Картина написана по мотивам новеллы «Клён» Лю Юлиана, Чэн Юиминя и Ли Биня, описывающей трагические последствия внутренних стычек между фракциями Красной гвардии во времена Культурной революции [7, с. 402]. Автор намекает на то, что подобное могло случаться каждый день в разных провинциях, городах и деревнях Китая. Картина «Снег X месяца X дня 1968 года» представляет собой многофигурную композицию. Зритель видит перед собой множество израненных, изувеченных людей. Некоторые из них пытаются поддерживать других, иные просто растеряны и отрешены от реальности. Простые граждане, не участвовавшие в стычке, равнодушны и печальны. Они выглядят усталыми, смотрят на военных без интереса. Картине свойственна драматичность и глубокий психологизм. Картина выражает отчая-

ние, застывшее на лицах людей. Их сердца холодны, как снег под ногами, который не тает. Белый цвет снежного пространства, вынесенного на первый план, в китайской культуре традиционно символизирует траур. Мы не видим трупов. Белый цвет говорит нам о том, что многие здесь – уже жертвы, причём пострадавшие – не только участники боя, но и мирные жители, для которых полем боя стала их повседневная жизнь.

В «Новом классическом реализме» сформировались два диаметрально противоположных направлений – «Лирический реализм» и «Циничный реализм». Ярким представителем первого из них является китайский художник Хэ Долин. Он – представитель реалистической живописи школы провинции Сычуань. В своём творчестве он стремится соединять особенности национального видения и приёмы реалистического изображения, принятые на западе [2, с. 112]. Образы на его картинах несколько туманные, смутные. Это связано с тем, что художник всячески стремиться передать, прежде всего, эмоциональное состояние персонажей. О своих картинах подобного толка Хэ Долин сказал: «Я надеюсь, что смогу оставить руины прошлого, и в будущем создать один из самых трогательных образов нашей современной эпохи». Вместе с тем, художник не питает исключительно радужных надежд на будущее. Предвкушение судьбы сегодняшних молодых людей тревожно. В работе «Двое молодых людей» Хэ Долин отразил мучающие их сомнения и тяготы. Молодой человек обнимает свою девушку со спины, словно пытаясь успокоить и поддержать её. Однако на лицах обоих остаётся тревога и печаль. Оба молодых человека в закрытой позе, они выглядят почти одинаково – разница между полами нивелирована. Колорит картины создаёт ощущения холода. Однако прикосновение руки девушки к руке молодого человека служит источником тепла, который объединяет и удерживает молодых людей вместе. Картина передаёт угрозу, сентиментальность и важность человеческих отношений.

Очень ярко понимание реализма как описания истинной действительности рядом приёмов, в том числе из других стилей, проявилось в направлении «Циничного реализма». Направление появилось в 80-е гг. XX в. в Пекине и стало уникальным, единственным в своём роде явлением в живописи [5, с. 92]. Представители «Циничного реализма» в своих произведениях затрагивали преимущественно болезненные социально-политические темы, воплощали «политическую антиутопию». Опираясь на реалистичность форм, художники этого направления одновременно идут на столкновение сюжетных линий внутри одной картины. Кроме того, они смело экспериментируют с цветовыми и оптическими эффектами, используют шокирующий натурализм или напротив, абсурдные сочетания реалистичных форм.

К примеру, художник из Пекина Ю Минджун в своих произведениях активно использует гротеск. Широкая улыбка героев Ю Минджуна на фоне глобальных катастроф либо предметов и событий, иллюстрирующих непростые политические и социальные ситуации, пугает. Но одновременно заставляет зрителя задуматься над тем, не выглядит ли сам он столь же пугающе, делая вид, что всё не так плохо и закрываясь от негативных аспектов социальной и политической реальности маской человека, на пути к успеху.

Ещё одним всемирно известным представителем китайского «Циничного реализма» является художник Чжан Сяоган. В его реалистичных картинах присутствуют элементы сюрреализма, мастер пользуется символичными деталями и цветами. Его работы напоминают старые семейные фотографии времён Культурной революции. Люди, находящиеся перед объективом фотокамеры, застыли. Однако автору каким-то непостижимым образом удаётся одновременно зафиксировать их молчаливую драму. Псевдо дефекты на фотографиях напоминают то порезы, то застывшие капли (струйки) крови, что отсылает зрителей к трагическим событиям и столкновениям внутри Красной гвардии времён Культурной революции. Это не просто порезы и загрязнения, это своего рода неизгладимые следы, оставшиеся в каждой китайской семье, повлиявшие на судьбу каждого из её членов. Таковы работы «Родословная», «Большая семья», «Товарищ», «Моя мечта. Маленький генерал». На каждой из них мы видим обычных людей, наивных и несколько растерянных, с проникновенным взглядом с почти обесцвеченных фотографий.

На работу художника вдохновили старые семейные фотографии. Объединив в картине визуальную эстетику традиционного китайского стиля живописи тушью и тенденции европейского модернизма – использование ярких пятен краски и многоуровневого текста картины – ЧжанСяоган обеспечил новаторство прочтения, которое каждый может осуществить на своём уровне, в зависимости от жизненного опыта, остроты восприятия и наличия либо отсутствия специальной подготовки.

В образе каждой нарисованной семьи Чжан Сяогану удалось обобщить множество черт поколения людей, живших в годы Культурной революции. Нанося на лица героев картины «родимые пятна», художник стремился показать, что многие отметины прошлого неизбежно переходят в настоящее. Такими «родимыми пятнами» могут быть достоинства и недостатки: стойкость, несломленность, застарелый страх, психологические травмы, смелость, чистота мыслей либо, наоборот, стереотипы мышления. Весь смысл в том, что они не исчезнут так просто, и будут в разной степени проявляться в судьбах будущих поколений. Это очень ценная и рациональная мысль, отражённая в работах художника. Такой подход и широта интерпре-

тации делают Чжан Сяогана не только художником, но и мыслителем, и делает мыслителем его зрителя. Ничто никогда не происходило и не произойдёт без причины. А причины, предопределяющие тот или иной ход событий, всегда коренятся в людях. Потому люди всегда очень важны – вместе (как семья) и каждый сам по себе (мальчик как символ счастья).

Лирический реализм и живопись шрамов перекликаются с ещё одой реалистической тенденцией в современном китайском искусстве, которую представляет направление «Деревенского реализма». Деревенский реализм. Основное внимание мастеров, творивших в манере «Деревенского реализма», привлекала повседневная жизнь простых людей, отражающая красоту и гуманность человеческой природы. Среди наиболее ярких представителей этого направления художники Ло Чжунли, Чэнь Даньцин.

Творчество Чэнь Даньцина вдохновлено искусством французского сельского пейзажа XIX века. В 1978 г. в ознаменование возобновления дипломатических отношений между Китаем и Францией в Национальной галерее искусств открылась выставка картин французских реалистов. В 1980 Чэнь отправился в Тибет, чтобы там с натуры нарисовать несколько произведений для экзамена по итогам окончания им аспирантуры. К его удивлению, все семь работ вызвали живой интерес и были приняты. Новаторство его работ и бурная реакция и живой интерес к их появлению объяснялись тем, что они представляли собой первую попытку китайского художника передать черты национальной реальности в стиле французского, а не советского реализма. Кроме того, Чэнь предпочитал схватывать не героику, а моменты их повседневной жизни: как они ходят по улице, едят или молятся, обмениваются поцелуями. Герои на фоне городских пейзажей и природных ландшафтов самобытны в своей повседневной одежде и манере поведения. Камень, небо, травы, здания – детали фона и фигур прорисованы пластичными, иногда незаметными мазками, цветовые и световые решения всегда натуральны, соответствуют времени суток и положению солнца. Картина ЧэньДаньцина «Любовники» хорошо иллюстрирует всё, сказанное выше. Живые эмоции двух влюблённых людей на фоне повседневного неспешного труда пастухов очень искренни. Не смотря на пасмурную погоду и пустынный пейзаж, спокойствие и искренняя улыбка героини наполняют полотно светом. Двое людей счастливы здесь и сейчас, они на время забыли о своей работе, оставили хлопоты о стаде, о наблюдении за ним. Горизонт покрывает мгла – символ того, что возможно, радость двух людей на картине не продлиться долго. Однако чистота момента и эмоции героев противопоставлены обыденности и неясному будущему.

Ло Чжунли – ещё один представитель направления «Деревенский реализм» в современной живописи Китая. Художник – признанный мастер портрета, с его именем связывают начало эволюции китайского портрета. Его метод многие характеризуют как «фотореалистичный» за внимание к деталям внешности человека и умение передавать маслом тончайшие фактуры кожи и одежды. Также Ло Чжунли активно использует свет, что в сочетании с блестящим владением маслом помогает автору максимально точно передавать эмоции героев, малейшие «движения души» на картине. Наиболее известной работой художника является портрет мужчины из юго-западных районов Китая. Картина носит название «Отец» и представляет собой символ среды и непростого времени, которое оставило глубокие следы на лицах и сердцах людей. Люди, которые несут такие отметины, были тем поколением, которое, несмотря на все лишения, дало возможность жить поколению следующему, чтобы создавать что-то не похожее на прежнее, лучшее. Необычайно трогательными являются портреты сельских детей Ло Чжунли. Художник часто изображает их оглянувшимися или просто рисует со спины. Таким образом, мастер наталкивает взрослого зрителя на мысль о том, что будущее уже перед нами, мы же сами – всё больше прошлое. Дети укутаны в одежду, сшитую старшими родственниками, и взращены на хлебе, который был сделан из муки, полученной на родительских жерновах, но они – уже не здесь, они уже там, в будущем, а мы остаёмся сами по себе.

А вот при взгляде на родителей Ло Чжунли, будто сам оглядывается. Благодаря этому, зритель видит, куда направлены взгляды детей на поздних картинах художника. Нам становится понятно, почему глаза многих малышей опущены. Они понимают, какой ценой дана им жизнь. Даже если это самая простая и непритязательная жизнь. Ло Чжунли чувствовал необходимость через своё творчество оказать должное уважение скромным героям сельской жизни времён Культурной революции. «Во времена Культурной революции я был вынужден рисовать множество портретов политиков огромных размеров, включая портреты Мао. Когда это время прошло, я хотел только одного – создавать произведения, которые бы вобрали в себя мои чувства к людям, к крестьянам, среди которых я рос. Я мечтал создать монументальное произведение в их честь».

«Новый классический реализм» открыл понимание реализма как описания истинной действительности рядом приёмов, в том числе из нереалистических стилей живописи. Воплотив в себе традиции китайской реалистической живописи начала XX века, стиль одновременно вобрал художественные приёмы и методы западноевропейской и русской академических художественных школ. Также велико было влияние новых европейских стилей в живописи второй половины XX века, что обусловило трансформацию реали-

стического метода китайскими мастерами и выделение ряда направлений в рамках стиля «Новый классический реализм». Художник и зритель стали не просто творцом и созерцателем – они превратились в мыслителей. Мастера живописи способны создавать и скрывать разные уровни интерпретации окружающей действительности на полотне, зрители – определять их и уходить «извне вовнутрь», опираясь на собственный жизненный и социальный опыт, природную остроту восприятия и ту или иную профессиональную подготовку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анчуков, С, Ляо Чжэндин. Эволюция реализма в изобразительном искусстве Китая на протяжении XX века / С.В. Анчуков, Чжэндин Ляо // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2011. – № 11. – С. 189 – 202.
2. Ань Ци. Поэзия печали: творчество современного китайского художника Хэ Долина / Ци Ань // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – 2013. – № 162. – С. 109 – 115.
3. Чэнь Чжэнь Вэй. Реалистический метод в творчестве китайского художника первой половины XX века Сюй Бэйхуна / Вэй Чжэн Чэнь // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – 2008. – № 60. – С. 299 – 302.
4. Ван Вэй. Полемика о судьбе живописи го-хуа в Китае в конце XX века / Вэй Ван // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 1. – С. 153 – 157.
5. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: автореферат. дис. канд. искусствоведения: 12.02.06 / Ван Фэй. – М., 2008. – 112 л.
6. Ван Пин. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом / Пин Ван // Учёные записки Забайкальского Государственного университета. Сер. Философия, социология, культурология, социальная работа. – 2013. – № 4(51). – С.207 – 214.
7. Исаев И.А., Филиппова Т.П. История государства и права зарубежных стран: учебник для бакалавров / И.А. Исаев, Т.П. Филиппова. – М.: Проспект, 2014. – 644 с.
8. Люй Пэн. Вопросы истории искусства: направления исследования истории искусства в XX в. (1950–1999 гг.). – Сычуань, 2006. – 420 с. (кит. яз.)
9. Чжан Юйин. Записки Сюй Бэйхуна / Юйин Чжан. – Чжанчжоу, 2001. – 318 с.

Белаш С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РАЗВИТИЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ БЕЛАРУСИ В ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ. ВОЗРОЖДЕНИЕ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

В работе рассмотрены вопросы о возрождении основных видов народных промыслов и ремёсел на территории Беларуси после Второй мировой войны; восстановлению и развитию республиканских предприятий лёгкой промышленности, а также, сохранению национальных художественных традиций в условиях промышленного производства.

Национальная культура – важнейшая часть историко-культурного наследия. Она сыграла исключительную роль в идентификации и самосохранении белорусов как этноса, отразив его исторические истоки и первостепенную сущность. Народ всегда являлся настоящим творцом и носителем самобытных этнокультурных традиций, которые он бережливо сохранял и заботливо развивал, передавая как сакральный дар в наследие своим потомкам.

В первое послевоенное десятилетие в связи с недостатком промышленной продукции наблюдается оживление народных промыслов и ремёсел [1, с. 31]. Несмотря на то, что основная часть мужского населения, занятого в ремесленной сфере, погибла во время Второй мировой войны, острая необходимость и повышенный спрос на самые необходимые хозяйственные и бытовые вещи вынудили мастеров вновь заняться изготовлением предметов собственного производства. Возродились деревообрабатывающие ремесла, плетение из лозы, соломы, ткачество, портновство, сапожное, кузнечное дело, гончарство и др.

Параллельно с такими традиционными народными промыслами, которые удовлетворяли практические потребности в бытовых, хозяйственных вещах, возродились и художественные артели системы, созданного в 1938 г. Белорусского художественно-промышленного союза [5, с. 69]. В первые послевоенные годы Белхудпромсоюз возобновил свою деятельность [1, с. 31]. Возродились художественные артели в Минске, Витебске, Бобруйске, Дриссе, Барановичах, Борисове. Начали свою деятельность новые артели в Гродно, Полоцке, Пинске и др.

50-е годы выделяются заметным упадком традиционных народных ремесел и промыслов, поскольку промышленность в основном удовлетворяла широкие потребности населения в бытовых, хозяйственных вещах. К тому же не содействовала их развитию государственная финансовая политика. В тоже время продолжают развитие художественные артели, поскольку растет интерес к народному творчеству [1, с. 32]. Основную часть ассортимента выпускаемых изделий составляли вышитые рубахи, блузки, сорочки, платочки,

скатерти, тканые покрывала, ковры, вязаные вещи, мужские пояса и галстуки, игрушки из дерева, стекла, гончарная художественная посуда и др. Большинство изготавливаемой продукции – изделия в технике ткачества и вышивки, что поднимало вопрос о развитии других видов традиционных народных ремесел художественного характера.

Во второй половине 50-х лет ситуация заметно меняется. Создаются новые артели художественного плана, которые развивают местные традиции не только в области ткачества и вышивки, но и других традиционных художественных ремесел [1, с. 32].

Заметное развитие художественных промыслов, рост спроса на продукцию, повышение требований к её качеству и национальной особенности остро поставили вопрос кадров. Традиционное народное искусство Беларуси с его внешне сдержанными формами и скромным декором не соответствовало концепции повышенной декоративности, которая доминировала в деятельности артелей с их продукцией художественного и сувенирного плана [1, с. 32]. Встала потребность в руководителях и художниках промыслов, которые могли бы профессионально направлять поиски мастеров, подсказывать нужное направление развития промыслов. В республике таких специалистов не готовили. Проблему решали за счёт выпускников художественных училищ РСФСР и Украины. Однако в результате этого промыслы начали терять самобытность и национальную особенность. С 1957 г. художников прикладного искусства начали готовить в Минском художественном училище, мастеров художественной вышивки – в Витебском техническом училище. Частично это решило проблему национальных кадров для промыслов.

Керамика. Разностилевостью и разнохарактерностью выделяется керамика первых послевоенных десятилетий. Отсутствие посуды промышленного производства вызвало возрождение народного гончарного промысла; была возобновлена работа довоенных гончарных артелей. К ним присоединились новые, которые и обеспечивали рынок необходимой бытовой посудой традиционных форм и ассортимента.

В тоже время в профессиональной художественной керамике продолжаются процессы поиска и становления, которые ярко отражали художественные тенденции и стилистику того времени. Керамические изделия выставочного назначения представляли собой монументальные вазы классической формы, украшенные рельефным узором из гирлянд, венков, цветочных фризов, в которые включались натуралистические отражения сюжетного характера, щедро отделанный золотом народный орнамент, как и другие произведения (в том числе и примеры художественного стекла). Они отражают характерную для того времени тенденцию механического соединения старых форм и нового содержания. Понятно, что это приводило к разностилевости и эклектизму. Однако, следует заметить, что такая стилистика целиком соответствовала характеру архитектуры того времени, которая задавала тон и в декоративном искусстве [2, с. 75].

К 1950-м годам заметно усилилась база для развития промышленной керамики. В 1949 г. начал работу Минский фарфорово-фаянсовый завод, что дало возможность наладить массовое производство керамической посуды и художественных изделий. Правда, из-за отсутствия собственных творческих кадров приходилось приглашать художников из других республик (в основном выпускников Рижского и Конаковского училищ), которые не сразу смогли усвоить традиции белорусской национальной культуры. В первое время примеры-эталоны промышленных и художественных изделий поступали с Дулевского завода, причем отбирались образцы максимально простых форм. Главной была задача – как можно быстрее удовлетворить острую потребность населения в массовой посуде бытового назначения. Художественные изделия в продукции завода занимали незначительное место. Некоторое распространение приобретает декоративная фарфоровая скульптура малых форм в виде детей с животными, колхозниц со снопами и других плакатных сюжетов, которые сводились к механическому описанию увиденного [2, с. 76].

Качественно новый этап в развитии художественной керамики – конец 1950-х – начало 1960-х годов, что было связано со сменой тенденций искусства того времени, становлении национальной школы художников – керамистов, улучшением материальной базы и др. В 1961 г. в Белорусском театрально-художественном институте открывается отделение декоративно-прикладного искусства, где начинается подготовка своих кадров в отрасли керамики. При художественном фонде БССР создается керамическая мастерская. С 1963 г. начинает работу керамический цех Борисовского художественного комбината. С 1957 г. происходит реконструкция Минского фарфорово-фаянсового завода, начинается разработка своих эталонов изделий [2, с. 76]. Однако уже с апреля 1954 г. начинается маркировка продукции фирменным клеймом различных цветов для определения завода-производителя и сортности.

Коренные перемены в характере архитектуры, индустриализация массового строительства выделили на первый план задачи комплексного решения интерьера, в котором должное место отводилось и керамическим изделиям соответствующей стилистики. Уникальные произведения выставочного назначения уступают место изделиям, которые органично включаются в массовый жилой интерьер с его лаконизмом и практичной целесообразностью. Керамические изделия ярко отражали тенденции того времени. Они при-

обретают схематизированные формы, линейный асимметрический декор, лаконичные цвета, косые срезы, наклонные линии, что соответствовало стандартизированному интерьеру.

Применение яркого локального цвета также было данью моде того времени, что было вызвано желанием художников внести в интерьер эмоциональный акцент, придать ему мажорность.

Художники-керамисты отдали дань интересу и к простым геометрическим формам. Широкое распространение получили конусообразные, шарообразные, цилиндрические формы и их соединения.

Развитие приобрел также жанр мелкой пластики, преимущественно в технике фарфора, предназначенной для массового тиражирования на Минском фарфоровом заводе. Распространение приобрела фарфоровая пластика анималистического жанра.

В целом начало 1960-х гг. в белорусской керамике отмечено только первыми попытками поиска новых декоративных свойств материала, использования богатства его фактуры [2, с. 77].

Стеклоделие. В 1941–1945 годы многие предприятия стекольной промышленности, находившиеся на оккупированной территории, подверглись значительному разрушению. Стеклоделие, как и другие отрасли народного хозяйства, переживает полосу послевоенной реконструкции [8, с. 129]. В 1944 г. частично возобновили свою деятельность Борисовский стеклозавод «Неман» (Березовка Лидского р-на) и «Октябрь» (Елизово Осиповического р-на), в 1946–1950-х годах – Гомельский, причем все они в первое время занимались изготовлением оконного стекла. Борисовский стеклозавод и завод «Неман» возобновили выпуск художественного стекла массового потребления для удовлетворения первоочередных бытовых потребностей населения. Графины, стаканы, хлебницы, сахарницы, вазы для цветов, приборы для напитков выпускались по образцам довоенного времени и даже начала XX в., при этом на Борисовском стеклозаводе использовалось только прозрачное стекло [2, с. 219].

Более интенсивно шло возрождение стеклозавода «Неман», на котором освоили технологию варки стекломассы рубинового, фиолетового, голубого, желтого и других цветов, что обогащало палитру изделий. Однако и «Неман» занимался удовлетворением первоочередных потребностей в стеклянной посуде как можно большими тиражами, задачи художественного уровня изделий практически не ставилась.

1950-е годы отмечены поиском в области новой стилистики в духе времени, творческой интерпретации традиций, обновления от старых форм и декора. Но из-за отсутствия профессиональных художников решение этих в целом правильных задач приобрело спорный характер. Заметное влияние оказала характерная для искусства 50-х годов тенденция к чрезмерному украшательству и помпезности, что особенно ярко демонстрируют произведения выставочного и подарочного назначения, главным образом декоративные вазы. За их основу брали классические формы, которые щедро украшались декором из лавровых венков, гирлянд, колосьев ржи, национального орнамента. В такую разностилевую орнаментику обычно включали сюжетные сценки на темы жизни того времени, портреты, пейзажи, эмблемы и др. В декоре применялись практически все на то время известные технолого-художественные приемы обработки стекла: прессование, гранение, травление, золочение, полирование, фотопечать и др. [2, с. 219].

Тенденция к пышности, украшательству, парадности наложила отпечаток и на стекло массового производства, поскольку щедро декорированные изделия утилитарно-декоративного назначения, с одной стороны, пользовались спросом у населения (с его понятным стремлением украсить свой скромный послевоенный быт, создать хотя бы иллюзорную видимость благополучия), с другой – были выгодные для производства как более рентабельные. Вазы для цветов, вроде спортивных кубков, щедро оформлялись алмазным гранением, наводкой золотом, химическим травлением, деколями, сюжетно-тематическими и портретными изображениями в технике фотопечати. В 1955 г. художественная обработка стеклянных изделий золотом была освоена и на Борисовском стеклозаводе.

Но уже к концу 50-х годов такая тенденция к помпезности, пышности, перегруженности декором, не редко эклектичным и разностилевым, засвидетельствовала свою анти художественность и нежизнеспособность. Подобные изделия противоречили новым веяниям в искусстве, переменам в характере интерьеров и быту, спрос на них неуклонно снижался. Понадобились новые подходы к созданию современных по звучанию изделий. Удобных в использовании и, действительно, красивых и формами, и декором.

Текстиль. Разнообразием и высокими художественными особенностями не выделялись ткани в первые послевоенные годы, особенно в восточных районах Беларуси, где ткачество уже полностью не возродилось [2, с. 324]. Основную долю производства составляли ткани для одежды. Ткали их примерно до конца 1940-х годов. В восточных районах Беларуси практически не носили домотканые вещи, особенно молодёжь. В западных районах одежду домашнего производства носили несколько дольше.

В конце 50-60-х годах разрушенное хозяйство набирало силу, отстраивалась, развивалась лёгкая промышленность. На прилавках магазинов появилось много дешёвых тканей, и потребность в тканях домашнего производства, в первую очередь для одежды, исчезла [2, с. 324]. Среди тканых изделий, выполненных в домашних условиях, первое место занимают покрывала. На востоке и юге Беларуси ткали покры-

вала с растительным орнаментом, в Гродненской области и северо-западных районах покрывала-радуги, и повсеместно было распространено изготовление покрывал в клетку. Характерной особенностью изделий независимо от техники является то, что все они выделяются мажорностью, гармоничной цветовой гаммой и её оттенками [2, с. 325].

Что же касается декоративных рушников и скатертей, то в послевоенное время они не получили широкого распространения в домашнем ткачестве. Однако массовым можно назвать изготовление дорожек на пол [2, с. 325].

Послевоенное время определяется поиском путей возрождения искусства гобелена, которое уже полтора столетия переживало период полного забвения. Правда, задача возрождения и развития бывших приобретений этого вида искусства не ставилась [2, с. 279]. Бригада мастериц при Гродненском областном Доме народного творчества выткала по эскизам профессиональных художников гобелены-портреты исторических и государственных лиц, тематические гобелены и др. Тематически не связанные с бывшими традициями искусства шпалер и гобеленов, эти произведения, тем не менее имели с ними много общего, поскольку фактически были «ткаными картинами», выполнялись по эскизам художников-живописцев и графиков без ориентации на специфику декоративно-прикладного искусства и конкретный интерьер. По композиции и характеру они напоминали плакаты того времени с их пафосом или натуралистично передавали портретное сходство персонажей [2, с. 279-280].

С созданием в 1946 г. Витебского коврово-плюшевого комбината начинается развитие белорусского промышленного ковроткачества. Основываясь на традициях классического восточного ворсового ковра, белорусские художники активно используют национальную тематику. Временами такое сочетание было формальным, механическими, но в целом направление было взято правильно: оно определило национально отличительный характер промышленного ковроткачества [2, с. 280]. Несмотря на то, что в ассортименте, производимом комбинатом, присутствовали изделия, которые в своем оформлении имели элементы национальных орнаментов республик СССР, все же преобладали белорусские мотивы, орнаментика и колористика.

Сохранение художественных традиций на базе предприятий легкой промышленности является важным звеном в сохранении национальной культуры. Как известно, культуре свойственна историческая преемственность. Ничто созданное не исчезает, а только переходит в иное качество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусы: У 8 т. – Т. 1: Прамысловыя і рамесныя заняткі / Рэдкал.: В.К. Бандарчык, М.Ф. Піліпенка, В.С. Цітоў. – Мн.: Навука і тэхніка, 1995. – 351 с.
2. Беларусы: У 8 т. –.Т. 8: Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Рэдкал.: А.І. Лакотка [і інш.]. – Мн.: Бел. Навука, 2005. – 351 с.
3. Государственный архив Минской области ф. 162, оп. 3. ед.хр. 4.
4. Государственный архив Минской области ф. 162, оп. 3, ед.хр. 9.
5. Лабачэўская В. Зберагаючы самабытнасць // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 6. – С. 69.
6. Мастацкія рамёствы Беларусі: Пуцевадзіцель па выстаўцы мастацкіх вырабаў Прамкааперацыі БССР. – Мн., 1947.
7. Палеес А. Чаму занядбаны мастацкія промыслы? // Літ. і мастацтва. – 1951. – 7 крас.
8. Советское декоративное искусство, 1945–1975: Очерки / В.П. Толстой (отв. ред.). – М.: Искусство, 1989. – 256 с.

Бенях Н.М.
(Украина, г. Львов)

ЛЬВОВСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА МИХАИЛА БОЙЧУКА (1910–1914)

Михаил Бойчук – известный украинский художник первой трети XX века, основатель школы монументальной живописи того времени. Родился в Галиции в селе Романовка вблизи Теребовли (Тернопольская область). Его происхождение и галицкие корни дали ему чувство национальной идентичности, основанное на глубоком уважении к традиции. Этим объясняется большое значение в творчестве художника обращение к истокам украинского народного творчества. Михаил Бойчук родился в Галиции в селе Романовка вблизи Теребовле (Тернопольская область).

Художественное образование М. Бойчук получил в ведущих художественных европейских центрах, имело огромное значение в формировании его как художника и формировании его школы. На основании архивных источников и рассказы М. Бойчука, записанной Е. Бачинским. Во Львов Михаил Бойчук прибыл в 1889 году. Учился в мастерской Ю. Панькевича, идеи которого он воспринял и, который имел большое значение в становлении М. Бойчука, как художника. Именно здесь М. Бойчук увлекается идеей монументальной живописи и декоративности. Здесь он под руководством Ю. Панькевича учился 3 месяца. Потом переехал в Вену, где учился в академии художеств один год. На дальнейшее его образование повлиял Мит-

рополит Украинской греко-католической церкви Андрей Шептицкий, который финансировал обучение М. Бойчука в Кракове, Мюнхене и Париже с 1900 по 1908 гг. Андрей Шептицкий был известным меценатом для деятелей культуры и искусства.

М. Бойчук вступил в Краковскую академию искусств в феврале 1900 года, которую окончил в 1905 году. Учился в мастерских Ф. Цинка, Ю. Унежиского, Л. Вычулковского. Его учение было довольно успешным, за этот период он получил бронзовую и серебряную медали.

Эстетика творчества М. Бойчука сформировалась в первых двух десятилетиях XX века. Наряду с уже отмеченным влиянием украинского фольклора, художник много взял с основательного изучения египетского, античного (в частности эллинского), средневекового (Византия) искусства и Ренессанса. Его пребывание в Париже в самый разгар «Модернистской лихорадки» дало М. Бойчуку прекрасную возможность познакомиться с символизмом и другими направлениями искусства того времени. Присматриваясь к экспериментам других, он выбирает свой собственный путь, опирающийся на концепции модернистских эстетических движений, его идеалом становится монументальное искусство.

Творчество М. Бойчука было характерным для своего времени. Его эстетические программы предусматривали сочетание новаторства и традиции. Поиски художника монументальной, эпической формы, его внимание к композиции – как на на уровне всей структуры произведения, так и на уровне отдельной гармоничной линии, цвета и других элементов, его тяга к обобщенным символическим образам – все это происходило от стремления как можно больше синтезировать национальный опыт. Его эстетику можно считать интеллектуальным обоснованием украинской национальной культуры.

Во Львов Михаил Бойчук возвращается в октябре 1910 году. С этого времени начинается его Львовский период творчества. Это очень короткий, но очень важный период творчества художника.

Молодой художник после успешной учебы в Кракове, Мюнхене и в Париже в течение 1910 – 1914 гг. работает во Львове, где реставрирует иконопись в Национальном музее. Директор Национального музея И. Свенцицкий писал, что «больные музейные иконы нашли на конец настоящего врача». Юбилейный сборник, посвященный 25-летию основания Национального музея, сообщает, что «настоящий врач» памятников иконописи «Михаил Бойчук работал со своей школой от 1910 – 1914 преимущественно в стенах Национального музея, где он и реставрировал ряд ценных икон XV и XVI вв.»

Тогда же М. Бойчук выполняет над входом в музей мозаичный надпись. Его авторитет, знания, опыт, энергия и талант во Львове были отмечены искусствоведами того времени. М. Бойчука выбирают в члены Научного Общества имени Тараса Шевченко. Он имеет широкий круг сторонников, получает конкретные поручения Митрополита Андрея Шептицкого; реставрирует живопись в соборе Св. Юра, сплачивает вокруг себя молодежь.

К сожалению, нам не известны эскизы или фотографии мозаичной надписи «Национальный музей», сделанной Бойчуком на входе в музей. Эта мозаика не сохранилась. По свидетельству того же Юбилейного сборника: «12 марта 1919 – два парня МСО потребовали устранения мозаичной таблицы из ворот музея», а впоследствии – «неизвестные вырубили со стены таблицу с мозаичной надписью «Национальный музей» работы М. Бойчука».

В 1910–1914 годах Михаил Бойчук официально состоял в штате Национального музея, в порядке поступления четырнадцатый, после Модеста Сосенко и Вадима Щербакивского. Он занимал должность консерватора и реставратора икон.

Эти четыре года (1910–1914) Львовского периода были для М. Бойчука очень насыщенными: реставрация икон в Национальном музее; поездка на художественно-промышленную выставку в Коломыю (теперь Ивано-Франковская обл.); роспись часовни «Дьяковской бурсы» в г. Львов; роспись в часовни монастыря Василианок в с. Словита (Львовская область); роспись церкви Преображения Господня в г. Ярослав (Польша), по приглашению Российского археологического общества провел реставрационные работы в храме в с. Лемеши Черниговской губернии (1912 – 1914).Вадим Павловский утверждал, что именно митрополит Андрей Шептицкий посоветовал графу Камиллу Разумовскому поручить роспись исторической Трехсвятительской церкви в с. Лемешах в Козельце М. Бойчуку. Церковь эта была древняя, XVIII в.

Также во Львове он занимался реставрацией и росписью музея Научного общества имени Тараса Шевченко в доме на углу улиц Чернецкого (ныне Винниченко) и Курковой (ныне Лысенко) в г. Львов. Разрисовал пол, стены и потолок, вставил в окна от двора и в дверь решетки вроде типичных старинных украинских церквей и домов. Подарил музею две старинные иконы, выставленные в зале исторической археологии. В делеводстве Общества есть заметка, что художник и жил в доме этого Общества – улица Чернецкого, 26.

Михаил Бойчук еще работал в книжной графике (1909 оформил обложку к поэме Тадеуша Налепиньського («Крест»). В ноябре 1912 президиум Общества сторонников украинской литературы, науки и искусства во Львове (присутствовали М. Грушевский, М. Мочульский, Ив. Кревецкий, Ив. Джиджора)

принял решение заказать оформление обложки к книге «Тартарен из Тараскона» именно М. Бойчуку. Видимо, обложка понравилась, потому что М. Бойчук выполнил также другую – в каталог издательства.

В святи с событиями Первой мировой войны, он покидает Львов. В 1914 – 117 гг. – как подчиненный австрийского правительства интернован в г. Уральск, затем Арзамас. После окончания войны он уже не возвращается во Львов. Начинается с этого времени новый период его творчества – киевский.

В искусстве М. Бойчук основное внимание обращал на основополагающие принципы монументальности. Преимущественно он направлял внимание на условно-образную пластику, родственной с византийским искусством; ценил обратную перспективу, ритмы и контрритмы композиционных элементов произведения, образность цвета, четкость, ясность, силуэтность изображения, которые характерные для народного творчества, – все то, что, фактически, стало основополагающим при построении его программы монументального искусства уже в Академии искусств в Киеве.

Как вспоминает одна из его учениц Алла Йохансен: «Для меня «бойчукизм» является не догмой, а скорее путем, методом. Когда мы рисовали с натуры, от нас требовалось не копировать ее, а пытаться представить синтезированные формы внешнего и внутреннего содержания, избегать ненужных деталей, случайных, нехарактерных ракурсов. Мы уделяли внимание культуре линий, форм, композиции. Линия не должна была оставаться пассивной, она должна была жить, пластично передавая форму. Мы избегали иллюзорных форм и слишком контрастирующих цветов, которые могли разъединить поверхность картины. Все нефункциональные и неоправданные элементы отвергались».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойчук О. У вінку буття художника Бойчука // Шлях перемоги. – 1998. – №8 (2286).
2. Сліпко-Москальців О. Михайло Бойчук. – [Х.:] Рух, [1930]. – 54 с.
3. Г.[ривняк] Ю. Михайло Бойчук // Українське слово. – Париж, 1969. – 23 лютого; Його ж. Пам'яті творця нововізантійської школи // Нове життя. – Пряшів, 1969. – 10 квітня. 4. Творець нововізантійської школи // Наша культура. – Варшава, 1985. – № 1 (303). – С. 1
4. Лебедева В. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие Советской власти // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. – М.: Сов. художник, 1973 – С. 356–388.
5. Двайцятьпять-ліття Національного музею у Львові. – Львів, 1930. – С. 15, 79, 85.
6. Хроніка Наукового товариства імени Шевченка у Львові. – Ч. 53. – Львів, 1913. – Вип. І. – С. 21; Ч. 65–66. – 1922. – Вип. І–ІІ. – С. 39; Ч. 67–68. – 1925. – Вип. І–ІІ. – С. 61.
7. МДУОМ. – Ф. 19. – № 4. Пор.: Ярославський храм – наша новинність // Наше слово. – Варшава, 1990. – 28 січня. – № 4 (1697). – С. 1.
8. Львівський музей українського мистецтва: Альбом / Автр. вступ. статті В.Арофікін. Упорядник А.Я. Новаківський. – К.: Мистецтво, 1987. – 112 с.

Болюк О.Н.

(Украина, г. Львов)

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ ДЕРЕВА В ЦЕРКВЯХ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ: РЕПЕРТУАР ИДЕОГРАММ

На примерах рельефной и объёмной резьбы деревянного церковного убранства рассмотрен репертуар идеалистических произведений, зафиксированных автором статьи во время научных экспедиций. Анализ художественных предметов, принадлежащих церквям Западной Украины, вкратце иллюстрирует пластику христианских идеограмм.

Ключевые слова: резьба, убранство, церковь, дерево, идеограмма, Украина.

Украинское церковное искусство составляет широкий диапазон национальной культуры и относится к высокохудожественным достижениям мирового наследия. Поэтому изучение любого этапа его исторического развития, направления и поставленной проблематики не теряет своей актуальности.

Художественное изделие из дерева церковного назначения отличается от других произведений обустройства христианской святыни спецификой его изготовления и декорированием. Эта особенность, достигнутая благодаря определённому виду резьбы, унифицированным композиционным приёмам и вспомогательным средствам, известным в изобразительном творчестве, а также семантической образности, в христианском искусстве приобретает особый символизм. Художественная выразительность такого предмета, как результат системного воздействия законов традиции, целостности и тектоники, зависит от выбранной мастером техники деревообработки. Автор изделия, при его создании, обязательно учитывает композиционные законы и приемы [1, с. 243-262.]. Признаки художественного решения изделия воспринимаются в графическом соотношении резных элементов с текстурой плоскостей, ажурностью, пластичностью. Все

возможные композиционные приёмы зависят от схем композиции, которых в оформлении интерьера всего три: фронтальная, объёмная и глубинно-пространственная.

В украинском церковном искусстве резные символико-образные произведения составляют значительную часть художественной деревообработки, суть трактовки которых опирается на систему христианских идеограмм. Здесь идеограмма понимается как тип изображения, силуэт, пластика, колористика которой толкуется, согласно символико-догматических предписаний, на уровне ассоциативных, аллегорических и теософических понятий. Такой вид пластики обустройства церковного интерьера опирается на уже сложившуюся традицию христианского искусства, а следовательно отражает коллективное понимание идеограмм. На силуэтно-рельефную трактовку резных элементов деревянного оборудования храма влияют сноровка мастера и его мировоззрение, сформированное на основе наблюдений за миром животных, растений, природных явлений и предметов.

Церковные деревянные предметы, в зависимости от их художественной идеи и назначения, могут принадлежать к символическому или реалистическому искусству. Введённое П. Сорокиным в научный обиход понятие Мировой Художественной Сверхсистемы и её разделение на Идеациональное, Идеалистическое и Чувственное искусства проецируется на церковную резьбу, произведения которой принадлежат частично к каждому из них [2, с. 126].

Вкратце рассмотрим лишь репертуар идеалистических произведений, которые автором статьи были фиксированные во время комплексных научных экспедиций на территории Западной Украины, материалы обработаны и архивированы в Институте народоведения Национальной академии наук Украины во Львове [3].

Материализованный художественный замысел, приближенный к уровню совершенства, относят к идеалистическому искусству. Пластику христианских идеограмм в основном составляют зооморфные, тератологические, фитоморфные, астральные, скевоморфные изображения.

К вырезанным рельефно зооморфным существам, имеющим аллегорическое толкование, принадлежат голубь, пеликан, петух, кит (рыба), змей. Среди них в церковных интерьерах Западной Украины относительно часто встречается фигура голубя – видимое изображение Святого Духа. Небесная птица, распростерев крылья, словно витает над паствой, обычно окружена ореолом. Фигуративный символ Духа иногда виден на внутренней стороне балдахина проповедницы, на венчании бокового алтаря, на обрамлении отдельной иконы или завершении царских врат иконостаса. Его можно наблюдать на паникадиле, на вершине запрестольный иконы, под куполом кивория, или на нём. Фигура состоит преимущественно из головки и тулуба, к которому по сторонам прикреплены отдельно вырезанные крылья, или в меньшем масштабе – птица вырезана из цельного куска древесины. Она крепится относительно зрителя часто в ракурсе, который открывает его нижнюю часть, и наводит мысль о постоянной опеке Святого Духа над людьми. Главным акцентом церковной резьбы может быть иконописное изображение Святого Духа. Тогда поворот корпуса голубя развёрнуто в полете к зрителю. Такой приём применён, например, в обрамлении процессионной иконы «Богородица Одигитрия» (лицевая сторона) – «Преображение Господнее» (обратная сторона) церкви 1731 г. св. Николая Мир Ликийского с. Сасов Золочевского района Львовской обл.

В христианском искусстве пеликан, который клювом раздирает свою грудь для кормления мясом птенцов, символизирует жертву Христа ради спасения людей. Белые перья являются символом Христа, Пресвятых Даров, Воскресения, доброты и милосердия [4, с. 491-492]. Это фигуративное изображение чаще всего служит акцентом купола кивория или царских врат. Так, например, изображение пеликана венчает киворий середины XIX в. церкви с. Беласовица Воловецкого р-на Закарпатской обл. Эта композиция идентична убранству напрестольной конструкции в другой закарпатской церкви – Иоанна Крестителя XVII в. с. Сухой Великоберезновского р-на, лишь с той разницей, что пеликаны размещены в гнезде перед куполом на небольшом базисе. Фигура экзотической для Карпат птицы с тремя птенцами завершает резную композицию царских врат иконостаса Михайловской церкви 1700 с. Вышка этого же района. Пластическая трактовка фигурок детализированная. Резчик обозначил форму клюва, рельефы вокруг глаз, внимательно смоделировал лапки и различного вида перья. Можно утверждать, что пластика фигурок пеликана несколько сложнее по сравнению с голубем, которому глаза, лапки прорисовывают краской.

Изображение петуха на деревянном оборудовании церкви относительно других рассмотренных орнитоморфних мотивов – явление довольно редкое. Символически понимается как один из атрибутов св. ап. Петра, напоминает о его отречении от Иисуса, о чём свидетельствуют пророчества Христа, и относится к Страстям Господним. Фигуру этой домашней птицы размещают в композиции околопрестольного поля: на аттике купола кивория или у Гроба Господня. Последний вариант встречается в православных церквях Волыни и западного Полесья.

Изображение рыбы, которое, как известно, с первых веков от Р.Х. толковалось как греческая анаграмма имени Иисуса Христа – «ИХтио», то есть «рыба», символизирует соответственно христианство в

целом [4, с. 522]. Между водой, без которой вообще не может существовать всякая живность и рыба в частности, проводится аллегорическая параллель с Таинством Крещения святой водой оглашённых – людей, которые жаждали жизненной субстанции новой веры. В деревянной церковной пластике рыбу зафиксировано только на царских вратах и рукоятии копия, которым пользуется священник во время проскомидии [3].

Зме́я вырезают на земном шаре как аллегорию зла в общей композиции выносной фигуры Богородицы, иконографический тип которой – Непорочное Зачатие. Он прижат стопой Девы Марии и символизирует грех. В зависимости от навыков мастера, пресмыкающееся, особенно его голова, может быть подробно моделирована. Выносные фигуры преимущественно многоцветные, соответственно колористика змея бывает черной, коричневой, зеленой.

Тератологическое изображение в рельефной резьбе представлено только одним фантастическим существом – драконом. Такой декоративный элемент предельно обобщенный, но даёт возможность «прочитать» его в композиции иконостаса церкви с. Соймы Межгорского района Закарпатской обл. Фигурки зеркально-симметричных чудовищ, ажурно вырезанные вверху полотен царских врат как бы предостерегают зрителя, что не каждый заслуживает Рай. Безусловно, автор изделия получил навыки резьбы самостоятельно, о чём свидетельствует уровень завершённой работы. Известный в церковном искусстве XVII в. хрящевидный элемент (кнорпель) и впоследствии, в период рококо, подобный ему рокайль трансформировались этим мастером в причудливые существа, не свойственные местной церковной резьбе. Изготовление царских врат следует датировать серединой XX в., поскольку они были созданы для церкви, которая построена в 1947 г.

Ни одна группа классификации элементов украинской орнаментики в церковном искусстве не представлена так широко как фитоморфная. В украинской резьбе интерпретацию фауны составляют в основном виноград, акант, розы, полевые цветы, плоды деревьев, пальмовые ветви и другие растения.

Стебли, закрученные побеги, широкая листва, а особенно спелые грозди винограда – любимый мотив декоративной пластики в украинском церковном искусстве. Это связано прежде всего с догматом Пресвятой Евхаристии восточного обряда, одной из Небесных Жертв которой есть Кровь Избавителя Иисуса Христа в виде вина. Тема избавления Мессией человеческих грехов является основной в христианстве, поэтому практически в каждой украинской церкви присутствует идеограмма этого вида. Опираясь на весь известный фактологический материал по церковному искусству, разнообразие трактовки винограда обощается в двух его основных вариантах. Одним из них является плоскорельефная или рельефная резьба этого растения с фоном. Лучше всего такую пластику иллюстрируют стволы колонн иконостаса и алтарей. Прямые или «винтовые» (спиралевидные) колонны украшают виноградные побеги с плодами разной степени их стилизации. Другой вариант характеризуется ажурно-прорезным виноградом, имитирующим колонки алтарной преграды. Отсутствие основы-фона навевает впечатление кружевного переплетения побегов с листьями и как бы является копией естественного роста этого растения.

В украинских церквях распространённым декором стал средиземноморский акант. В природе он является обычным сорняком, что, согласно классификации растений в ботанике, родственный чёртополоху. Особой популярностью применения в декоративном искусстве обязан симметрией и пластикой своих листьев, причудливым их абрисом. Преимущественно интерпретацию средиземноморского растения можно увидеть на профилях иконостасной стены, алтарей. Такая связь объясняется удобством вырезания аканта на выпукло-вогнутых пластических архитектурных деталях – обломах, в частности на «каблучках» и «гуськах». Ритмический ряд развернутого листочка аканта напоминает пламя, венец, давний орнаментальный мотив – пальметту, наконец, листья винограда [3]. Ажурная листва аканта свойственна царским вратам и дьяконским дверям иконостасов второй половины XVIII – начала XX в., когда этот мотив несколько оттеснил изображение винограда в целом, а в отдельных регионах Волыни развился в мотив пламени [5, с. 166].

Шишкой пинии (средиземноморской сосны), вырезанной объёмно, украшают нижнюю часть проповедницы. Символически означает дерево жизни благодаря частой плодовитости, поскольку ежемесячно имеет спелые шишки. В украинской церковной резьбе XVIII – XIX в. зерна плода пинии иногда вырезают выпукло, которые становятся похожими на гроздь винограда.

Розы, лилии и полевые цветы, которые иногда сложно идентифицировать с соответствующим растением в природе, чаще всего резьбят между виноградом или отдельными венками, гирляндами, на базисах выносных икон. Если они вырезаны без фона, тогда их крепят на гладких поверхностях иконостаса и алтарей для декоративного акцента. Символическое их значение – чистота и короткая продолжительность жизни [6, с. 189-193].

В общей силуэтно-фигуративной композиции изображения Страстей Господних или даже на небольших плоскостях ручных крестов мастера иногда вырезали тростник и терновый венок. Трость стала атрибутом иконографии «Человек боли» («Венчание терновым венком»). События, отражающие Страдания

Христа, описаны в Евангелии: бичевание, одевание на плечи красной хламиды, тернового венка на голову, вложение в руку – тростник как скипетр, и словесные унижения Иисуса римскими солдатами. Символика тростника заключается в покорности и кротости, подобно гибкости его стебля под силой ветра. Терен, с которого сплетён венок для мук Господа, означает тяжёлые страдания, вызванные шипами растения, образно толкуются как тяжкие грехи человечества.

К растительным символам принадлежит пальмовые ветви. Обычно рельефное их изображение крепят на пределе алтарей, лицевой стороне тетрапода. В общей композиции ветвь пальмы размещают наискосок с иными элементами: крестом, сердцем, якорем. Объёмно вырезанные ветви чаще всего встречаются в руках ангелов или путти.

Солнце, Луна, звёзды, которые также символизируют творение Господа, в орнаментике принадлежат астральным изображениям. Ими обычно украшают нижнюю часть купола кивория. Месяц иногда встречается в иконографии Богородицы Непорочное Зачатие, которая на него опирается своей стопой. Основные околоземные светила – Солнце и Луна уже с XIX в. приобретают в резьбе антропоморфные изображения в виде лиц с определенной мимикой. Для зари характерно разное количество стилизированных лучей: бывают шести, семи и восьмилучистые.

Достаточно большой группой декоративных мотивов в церковном искусстве стали скевоморфные изображения. Это связано прежде всего с обязательным присутствием креста в храме. Соответственно в церковной резьбе, а также для столярного и даже плотнического ремесел, изготовление символа и орудия Страстей Христовых является распространенным явлением. В течение развития христианства возникло значительное количество типов крестов, которые упорядочены и обозначены согласно их хрестографем.

Отдельную группу в резных композициях составляют другие, чем крест, изображения предметного мира. В Священном Писании неоднократно упоминаются якорь, чаша, Книга, скрижали, трон, корабль, вазон, лампада, рог изобилия, смысловое наполнение которых не всегда понимается буквально. Так, распространенный в церквях Галиции ажурно вырезанный вазон встречается на иконостасной преграде и на антаблементе приделов. Такие емкости, в частности потир (чаша) обозначают Евхаристию, источник Правды.

Пластика скевоморфных мотивов характеризуется односторонним низко рельефным моделированием изображения, которое на самом деле имитирует реалию. Обратная сторона вырезанного мотива – плоская, поскольку предназначена для крепления к основанию или не для осмотра.

Имитация реалий из мягких материалов – ламбрекенов, кистей, бахромы, складок дорогих и тяжёлых тканей, сосредотачивается в верхней части алтаря, кивория. Особенно реалистично представлены драперии, окружающие иконостасное отверстие над наместным рядом.

Итак, иконографический и идеалистический репертуар объёмной и рельефной резьбы, несмотря на массовое уничтожение церковного искусства в прошлом веке – составляет богатейший пласт декора интерьеров храма. Наследие фигуративной деревопластики в интерьере западноукраинских церквей стало сочетанием традиций двух сложившихся ветвей христианской культуры и гармонично отразилось в местном искусстве. Поэтому важно констатировать, что рельефные изображения и объёмные скульптуры представляют черты как западной, так и восточной христианской художественной традиций. Синхронное развитие двух течений в художественной деревообрабатывающей сфере деятельности – народной и профессиональной, накопили огромный опыт в украинском творчестве, результатом чего является обустройство храмов их изделиями. На примере рассмотренного репертуара идеограмм очевидно, что пластические произведения из дерева в украинских церквях требуют основательных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Крвавич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми та функції (на прикладі мистецтва скульптури) / Дмитро Крвавич // Академ-дизайн : Вісник Української академії дизайну. – Львів. – №1. – 2003. – С. 126–144.
3. Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–473; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–496; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–523; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–536; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–555; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–581а; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–596а; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–599; Архів ІН НАНУ. – Ф.–1. – Оп.–2. – Од.-зб.–611.
4. Żeliński C. Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie i konserwacji Domu Bożego: podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych / C. Żeliński. – Poznań–Warszawa–Lublin: Księgarnia św. Wojciecha, 1960. – 1004 s.
5. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М.Д. Драган. – Київ: Наукова думка, 1970. – 159 с.
6. Forstner D. Świat symboliki Chrześcijańskiej / D. Forstner / [przekł. i oprac. W. Zakrewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustr. i koment. T. Łozińska]. – Warszawa: Instutut wydawniczy, 1990. – 544 c.

Бунеева Д.Ю.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДАСЛЕДАВАННЕ ФЕНОМЕНУ КІТЧУ Ў ЗАМЕЖНАЙ І АЙЧЫННАЙ НАВУЦЫ: ГІСТАРЫЯГРАФІЯ ПЫТАННЯ

У апошнія дзесяцігоддзі ўвагу даследчыкаў выяўленчага мастацтва ўсё часцей прыцягваюць творы, якія дэманструюць эстэтычныя погляды сучаснага спажывецкага грамадства. Кітч – складаная сацыякультурная з'ява, якая не абмяжоўваецца выключна сферай мастацтва і мае, акрамя эстэтычнага, эканамічны, псіхалагічны, ідэалагічны і інш. складнікі. З гэтага вынікае, што даследаваннем дадзенага феномену, апроч мастацтвазнаўцаў, займаюцца філосафы, сацыёлагі, культуролагі і інш. На сучасным этапе з'явіўся шэраг міждысцыплінарных работ.

Нягледзячы на тое, што ў мастацтве заўсёды існавалі «высокія» і «нізкія» жанры, творы, разлічаныя на нешматлікую эліту і на масавага спажыўца (перадумовы ўзнікнення кітчу і яго праявы ў разнастайных мастацкіх стылях былі грунтоўна прааналізаваныя доктарам філасофіі Аляксандрам Паляковым [25]). Большасць даследчыкаў пагаджаецца, што канчаткова феномен кітчу сфарміраваўся толькі ў XIX ст. Тады ж у працах філосафаў узнікла ідэя «элітарнасці» і «масавасці», пад значным уплывам якой мастацтвазнаўства знаходзілася на працягу стагоддзя да наступлення эпохі постмадэрну. Такі погляд на культуру і мастацтва разумее жорсткае супрацьпастаўленне «высокай» і «нізкай» культуры, масавага і элітарнага.

Сучасны арт-крытык Святлана Бойм заўважае, што да XIX ст. арыгінальнасць і наватарства не з'яўляліся асноўнымі каштоўнасцямі для прыхільнікаў мастацтва, а больш важнымі крытэрыямі ацэнкі твораў былі майстэрства мастака і вернасць традыцыі [6]. Такім чынам, менавіта ў XIX ст., у эпоху рамантызму, стала магчымым узнікненне кітчу не толькі як сукупнасці артэфактаў, але і як аксіялагічнай канструкцыі для іх ацэнкі.

Рамантычны погляд на мастацтва выразна праяўляецца ў артыкулах Шарля Бадлера, прысвечаных французскім салонам [4], у якіх аўтар актыўна выступае супраць мяшчанства і звяртае ўвагу на з'яўленне катэгорыі мастакоў «… уяўных аматараў антычнасці, уяўных заступнікаў стылю… чыя бесталентнасць узвысіла ўбоства шаблону да пачэснага рангу стылю» [4].

Перадумовамі даследаванняў феномену кітчу можна лічыць філасофскія і сацыялагічныя працы на тэму масавага грамадства, і звязанай з ім масавай культуры, якой супрацьпастаўляецца культура эліты. Найбольш яскравым прыкладам падобнага падыходу з'яўляюцца эсэ Хасэ Артэгі-і-Гасэта «Паўстанне мас» [22] і «Дэгуманізацыя мастацтва» [2323]. Тэму масавага грамадства таксама закранаталі Карл Ясперс («Духоўная сітуацыя часу» [35]), Освальд Шпэнглер («Закат Еўропы» [32]) і інш. Аналізуючы масавае грамадства, кожны з гэтых даследчыкаў прыходзіць да высновы аб тэндэнцыях да яго камерцыялізацыі. Накіраванасць мастацтва на камерцыйны поспех адзначае таксама расійска-амерыканскі філосаф, культуролаг і сацыёлаг Піцірым Сарокін у сваёй працы «Чалавек. Цывілізацыя. Грамадства»: «Як камерцыйны тавар для забаў, мастацтва ўсё часцей кантралюецца гандлёвымі дзялкамі, камерцыйнымі інтарэсамі і павевамі моды … Падобная сітуацыя стварае з камерцыйных дзялкоў вышэйшых знаўцаў прыгажосці, прымушае мастакоў падпарадкоўвацца іх патрабаванням, якія дадаткова навязваюцца праз рэкламу і іншыя сродкі масавай інфармацыі» [28].

Даследаванні, прысвечаныя непасрэдна кітчу, пачалі з'яўляцца ў 1930-я гады. Тагачасныя крытыкі ідуць шляхам параўнання кічу і мастацтва і супрацьпастаўлення гэтых з'яў. Яны спрабуюць выявіць заканамернасці дрэннага густу і выпрацаваць методыку барацьбы з ім. Аднымі з першых непасрэдна закранулі тэму кітчу нямецкія крытыкі Тэадор Адорна [1], Герман Брох [36, 37, 38], тэарэтык амерыканскага авангарду Клемент Грынбэрг [39]. Усе яны вызначаюць кітч як другасную культуру, сімуляцыю, якая пагражае знішчыць сапраўдную культуру. Так, Т. Адорна называе кіч «пародыяй на катарсіс».

У артыкуле «Авангард і кітч» Грынбэрг аналізуе кітч, як антыпод авангарднага мастацтва, і вызначае яго як камерцыйнае мастацтва, разлічанае на масы. Цікава, што «сапраўднае» мастацтва аўтар звужае да авангарду, да кітчу ж ён адносіць усе экспанаты Траццякоўскай галерэі, творчасць Іллі Рэпіна, сацрэалізм і мастацтва таталітарнай Германіі таму, што гэтыя творы праграмуюць гледача на пэўную рэакцыю. Цікавым з'яўляецца артыкул нямецкага філосафа Вальтэра Беньяміна «Твор мастацтва ў эпоху яго тэхнічнай узнаўляльнасці» (1936 г.) [3], дзе аўтар аналізуе, як змянілася мастацтва і механізмы яго ўспрыняцця публікай пасля ўзнікнення фатаграфіі і кінематографа. Беньямін уводзіць паняцце «аўры» арыгінальнага мастацкага твора і сцвярджае, што рэпрадукцыі карцін гэтай аўры пазбаўлены.

У 1970 г. з’явіўся твор французскага сацыёлага, культуролага і філосафа-постмадэрніста Жана Бадрыяра «Грамадства спажывання. Яго міфы і структуры» [5], адзін з раздзелаў якога прысвечаны кітчу. Кітч, паводле Бадрыяра, – гэта псеўдааб’ект, сімуляцыя, копія, стэрэатып, адпаведнік «клішэ» ў разважаннях. «Эстэтыцы прыгажосці і арыгінальнасці кітч супрацьпастаўляе сваю эстэтыку сімуляцыі: паўсюль ён узнаўляе рэчы большымі ці меншымі, чым арыгінал, ён імітуе матэрыялы… ён пераймае формы ці камбінуе іх непрыдатным чынам…» [5, с. 146].

Аднак у цэлым, калі ў першай палове XX ст. даследчыкі ставіліся да трывіяльных твораў падкрэслена негатыўна, супрацьпастаўляючы іх сапраўднаму мастацтву і практычна адмаўляючы ім у праве на існаванне, у постмадэрнісцкі перыяд многія аўтары пачынаюць кіравацца прынцыпам аксіялагічнай плюралістычнасці.

Паводле аўстрыйскага мастацтвазнаўцы Вэрнэра Хофмана [29], кітч з’яўляецца не альтэрнатывай сапраўднаму мастацтву, а адной з яго сучасных форм. Хофман аналізуе два асноўныя прынцыпы разумення мастацтва: закрыты і адкрыты. У першым выпадку мяркуецца, што існуе адзіная сістэма крытэрыяў ацэнкі для ўсіх твораў (як правіла, запазычаная ў класічным мастацтве), паводле якіх творы кічу цалкам выключаюцца з кантэксту мастацтва. З гэтага вынікае, што іх аналіз у рамках мастацтвазнаўства не мае сэнсу. Паводле адкрытага прынцыпу разумення мастацтва, кітч мае свае функцыі, адрозныя ад функцый класічнага мастацтва, таму і крытэрыі яго ацэнкі павінны быць іншымі. Гэта не значыць, што ўсім творам трывіяльнага мастацтва можна даць станоўчую ацэнку (як, дарэчы, і нетрывіяльным творам), але для таго, каб вынесці любое меркаванне, неабходна разглядаць кітч як частку мастацкага працэсу.

Вадзім Руднёў, аўтар «Слоўніка культуры XX стагоддзя» [26] памяшчае кітч у разрад састарэлых паняццяў. Паводле думкі дадзенага аўтара, тэрмін «кіч» шырока ўжываўся ў 1960–1970-х гг., а пасля быў заменены словам «постмадэрнізм».

Мікіта Лебедзеў звяртае ўвагу на трансфармацыю значэння прыметніка «kitschy» у амерыканскай і брытанскай культурных традыцыях [16]. На сучасным этапе дадзенае паняцце часта ўжываецца не ў значэнні «пошлы», «безгустоўны», а наадварот, як сінанімічнае паняцце слоў: «цікавы», «арыгінальны», «іранічны», «вясёлы».

Фрэдэрык Мофра сцвярджае, што ўспрыняцце кітчу, як антыпода авангардным кірункам, традыцыю якога заклаў Грынбэрг, больш не мае сэнсу. У артыкуле «Неакітч» [17] ён разглядае праявы кітчу ў сучасных мастацкіх формах. Асноўным крытэрыем, які дазваляе французскаму крытыку далучыць мастацкі твор да кітчу, з’яўляецца «семуляцыянізм» («тое, што прададзена замест»).

На думку чэшскага пісьменніка Мілана Кундэры, існуюць розныя віды кітчу (каталіцкі, пратэстанцкі, камуністычны, дэмакратычны і інш.), але найбольш значным для Кундэры з’яўляецца палітычны кітч [14].

На тэрыторыі былога Савецкага Саюза даследаванні кітчу з’явіліся значна пазней, чым у Заходняй Еўропе. Сам тэрмін «кітч» пачаў з’яўляцца ў рускамоўнай крытыцы ў 1960-я гг. і на першым этапе ўжываўся выключна як характарыстыка заходняга буржуазнага мастацтва ці «мяшчанскага» мастацтва дарэвалюцыйнай Расіі. Сур’ёзна даследавацца гэтая з’ява стала толькі ў 1980-я. Сярод расійскіх навукоўцаў, якія займаліся тэмай кітчу, варта адзначыць Алену Карцаву [12], Марыю Чагадаеву [31], Ганну Якаўлеву [33], [34], Ніну Дзмітрыеву [9].

Азнаямленне з усімі згаданымі творамі паказвае, што пры адносна падобных вызначэннях кітчу, не існуе дакладных крытэрыяў, паводле якіх той ці іншы твор можна залічыць у дадзеную катэгорыю. Калі ў савецкай крытыцы гэтае слова выкарыстоўвалася выключна для выкрыцця масавай культуры буржуазнага Захаду ці дарэвалюцыйнай Расіі, то ў працах заходніх даследчыкаў практычна сінанімічнымі паняццямі з’яўляліся «кітч» і «сацыялістычны рэалізм».

Узаемаадносіны кітчу і сацыялістычнага рэалізму разглядае амерыканскі крытык рускага паходжання Святлана Бойм у артыкуле «Кітч і сацыялістычны рэалізм» [6]. Яна вызначае кітч як масавую культуру, калі яна набывае палітычную ці эканамічную ўладу, і падзяляе кіч, такім чынам, на дэмакратычны і таталітарны. «Кітч – гэта не проста дрэннае мастацтва, а этычны акт, акт маніпуляцыі, масавага гіпнозу і спакусы» – сцвярджае аўтар.

У апошнія гады з’явіліся даследаванні расійскіх навукоўцаў: доктарская дысертацыя Аляксандра Палякова [24], кандыдацкія – Наталлі Конрадавай [13] і Раісы Аўчыннікавай [21], прысвечаныя кітчу. Н. Конрадава разглядае кітч не столькі як сукупнасць матэрыяльных артэфактаў, якія рэпрэзентуюць дрэнны густ, колькі як уяўленні аб гэтых артэфактах, аксіялагічныя канструкцыі, якія існуюць у грамадскай і навуковай свядомасці. Даследчык праводзіць тэксталагічны і этымалагічны аналіз тэрміну «кітч». Р. Аўчыннікава робіць акцэнт на кічы ў графічным дызайне як сферы найбольш актыўнага ўзаемадзеяння мастацтва і масавай культуры. Паводле яе, на сучасным этапе адбываецца пераасэнсаванне традыцыйных мастацкіх каштоўнасцяў, утвараецца адзінае мастацкае асяроддзе, у якім знікае супрацьстаянне элітарнага і масавага.

Цікавым у гэтым кантэксце з’яўляецца маніфест нарвежскага мастака Одда Нердрума [20], які называе сябе мастаком кітчу і пачынальнікам так званага руху кітчу (thekitchmovement). У заходнееўрапейскім мастацтве апошняга стагоддзя склалася традыцыя называць кітчом і ганьбіць усё фігуратыўнае, класічнае па сваёй форме мастацтва і супрацьстаўляць яго «сапраўднаму» авангарднаму. Зыходзячы з гэтых пазіцый, Нердрум, на мастацкую манеру якога аказалі ўплыў творы такіх мастакоў як Караваджа і Рэмбрандт, называе стыль, у якім працуе, кітчом, але ў свае аднадумцы запісвае Рэпіна, Сібеліуса, Чайкоўскага, Рахманінава, Радэна і многіх іншых.

На тое, што з таго часу, як слова «кітч» увайшло ў актыўны ўжытак мастацтвазнаўцаў, у асяроддзі мастакоў стала непрыстойным выяўляць прыгожае і гарманічнае, не маскіруючы яго за іранічным стаўленнем, звяртае ўвагу кандыдат мастацтвазнаўства Надзея Мусянкова [19]. У сферу інтарэсаў дадзенага аўтара ўваходзіць кітч як метад, прыём, якім свядома карыстаюцца многія мастакі, пачынаючы з 1960-х гг. [18, 19].

Ганна Якаўлева таксама звяртае ўвагу на дадзены феномен і выкарыстоўвае для абазначэння гэтай з’явы тэрмін «паракітч» [33]. Пры гэтым яна разглядае, у першую чаргу, так званы соц-арт: творы мастакоў познесавецкага андэграўнду, якія выкарыстоўвалі агульнавядомыя клішэ: савецкі плакат, паркавую скульптуру і гіпсавыя вазоны як матэрыял для рэфлексій. Мастакі выкрывалі шэрасць, бязлікасць і аднатыпнасць, як дадзеных арт-аб’ектаў, так і ўсёй познесавецкай рэчаіснасці, супрацьстаянне якой і з’яўлялася асноўным сэнсам іх творчасці.

Н. Мусянкова больш звяртаецца да постсавецкага і заходнееўрапейскага кітчу, для якога выкарыстанне культурных ікон і клішэ з’яўляецца не пратэстам, а ўдалай камерцыйнай стратэгіяй. Адным з найбольш распаўсюджаных прыёмаў такіх мастакоў з’яўляецца перанясенне агульнавядомых вобразаў масавай культуры ў новую прастору (напрыклад, прастору мастацкай галерэі), ці значнае павелічэнне іх маштабу, што надае твору новыя сэнсавыя адценні і іранічнае гучанне. Н. Мусянкова падкрэслівае сваё негатыўнае стаўленне да такіх твораў, распаўсюджанне якіх, на яе думку, робіць людзей нячулымі да больш складанага па сваёй форме і сутнасці мастацтва.

Своеасаблівай навуковай рэфлексіяй на тэму ўплыву масавай культуры на суб’ектныя якасці асобы, а таксама ўзаемадзеяння масавай культуры і суб’екта з’яўляецца дысертацыя Аляксея Ільіна [11]. У артыкуле «Панк як з’ява кітч-культуры» [10] ён прыходзіць да высновы аб тоеснасці масавай культуры і такой яе ніжэйшай формы, як кітч, і некаторых субкультур (у прыватнасці – панк-культуры), якія знешне супрацьстаўляюць сябе масавай культуры.

Звяртае на сябе ўвагу слабая распрацаванасць тэмы кітчу ў беларускім мастацтвазнаўстве. Гэта звязана, у першую чаргу, з тым, што большасць навукоўцаў прытрымліваюцца закрытага разумення мастацтва і імкнуцца вынесці кітч і трывіяльнае мастацтва за межы мастацкага працэсу, што выключае магчымасць яго вывучэння ў межах дадзенай дысцыпліны. Прыемным выключэннем з такой тэндэнцыі з’яўляецца публікацыя Людмілы Саенкавай, што ў асноўным прысвечана кітчу [27].

Пры гэтым, значная колькасць навуковых даследаванняў беларускага паходжання закранаюць тэму кітчу ўскосна. Гэта, напрыклад, матэрыялы Паўла Вайніцкага [8] і Марыны Чайко [3030], прысвечаныя мастацтву ў публічнай прасторы беларускіх гарадоў і, у прыватнасці, гарадской скульптуры; артыкулы Вольгі Лабачэўскай [15] і Міхала Анемпадыстава [2], якія разглядаюць трансфармацыю народнай традыцыі ў сучаснай масавай культуры і інш.

Вялікая колькасць трывіяльных твораў усталёўваецца ў беларускіх гарадах у рамках добраўпарадкавання тэрыторыі, прымеркаванага да правядзення мясцовых святаў. У дадзеным кантэксце цікавым з’яўляецца даследаванне Тацяны Вадалажскай, прысвечанае таму, які ўплыў аказвае свята «Дажынкі» на развіццё беларускіх гарадоў [7].

Такім чынам, даследаванні, прысвечаныя такому феномену масавай культуры, як кітч, можна ўмоўна падзяліць на наступныя этапы:

1) перадумовы даследавання кітчу, вывучэнне філасофіі масавасці і элітарнасці (другая палова XIX ст. – 1930-я гг.);

2) вывучэнне кітчу як выключна негатыўнай з’явы, супрацьпастаўленне кітчу і сапраўднага мастацтва (1930-я – 1970-я гг.);

3) перыяд постмадэрнізму, калі кітч не супрацьпастаўляецца мастацтву, а ўключаецца ў мастацкі працэс (з 1970-х).

Пры гэтым, дадзеная тэма па-ранейшаму застаецца па-за ўвагай беларускіх даследчыкаў выяўленчага мастацтва, нягледзячы на значнае пашырэнне сферы існавання кітчу і відавочную актуальнасць праблемы.

ЛІТАРАТУРА

1. Адорно, Т.В. Эстетическая теория / Т.В. Адорно; пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Анемпадыстаў, М. Стыль як фактар ідэнтычнасці (частка 3) [электронны рэсурс] / М. Анемпадыстаў. – Рэжым доступу: http://budzma.by/news/styl-yak-faktar-identychnasci-chastka-3.html. – Дата доступу: 07.07.2015.

3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху ее технической воспроизводимости [электронный ресурс] / В. Беньямин.—Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/ ~forlit/Pages/ Biblioteka_Benjamin.htm. – Дата доступа: 30.12.2013.
4. Бодлер, Ш. Салон 1859 года / Ш. Бодлер // Шарль Пьер Бодлер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bodlers.ru/1859-Religija-istorija-fantazija-prodolzhenie.html. – Дата доступа: 02.09.2015.
5. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М.: Культурная революция; Республика, 2006. – 269 с.
6. Бойм, С. Китч и социалистический реализм / С. Бойм. – М.: НЛО, 1997. – № 15. – С. 54–65.
7. Водолажская, Т. «Дожинки» как фактор развития белорусских городов [электронный ресурс] / Т. Водолажская. – Режим доступа: http://fly-uni.org/tatyana-vodolazhskaya-dozhinki-kak-faktor-razvitiya-belarusskix-gorodov. – Дата доступа: 12.12.2013.
8. Войницкий, П.В. «Общественное» или орнаментальное? Искусство в городской среде современной Беларуси [электронный ресурс] / П.В. Войницкий. – Режим доступа: http://ais.by/story/11914. – Дата доступа: 15.10.2013.
9. Дмитриева, Н.А. Китч / Н.А Дмитриева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М., 1979. – С. 45–57.
10. Ильин, А.Н. Панк как явление китч-культуры / А. Н. Ильин // Знание. Понимание. Умение: электрон. журн. — 2009.— № 4. — Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Ilyin/. – Дата доступа: 15.10.2015.
11. Ильин, А.Н. Субъект в массовой культуре: на материале китч-культуры: автореф. дис.… канд. философ наук: 09.00.13 / А.Н. Ильин; ГОУ ВПО «Омский государственный педагогический университет». – Омск, 2009. – 22 с.
12. Карцева, Е.Н. Кич, или торжество пошлости / Е.Н Карцева. – М.: Искусство, 1977. – 159 с.
13. Конрадова, Н.А. Кич как социокультурный феномен: автореф. дис… канд. культурологических наук: 24.00.01 / Н.А. Конрадова; Российский институт культурологии министерства культуры Российской федерации. – М., 2001. – 23 с.
14. Кундера, М. Невыносимая легкость бытия / М. Кундера. – СПб.: Амфора, 2000. – 350 с.
15. Лабачэўская, В. Чалавек урбанізаваны далучаецца да народнай традыцыі як турыст / В. Лабачэўская // Лятучы ўніверсітэт [Электронны рэсурс]. – 2014. – Рэжым доступу: http://fly-uni.org/content/volga-labacheuskaya-chalavek-urbanizavany-daluchaecca-da-narodnay-tradycyi-yak-turyst. – Дата доступу: 31.08.2015.
16. Лебедев, Н.А. Язык кича в графическом дизайне / Н.А. Лебедев // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 2. – С. 275–279.
17. Мофра, Ф. Неокитч / Ф. Мофра // Художественный журнал. – № 60. – С. 79–81.
18. Мусянкова, Н.А. Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века / Н. А. Мусянкова // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 564–591.
19. Мусянкова, Н. А. Эликсир вечной красоты / Н.А. Мусянкова // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2013. – Вып. 2. – С. 315–319.
20. Нердрум, О. Китч служит жизни [электронный ресурс] / О. Нердрум. – Режим доступа: http://www.kitschmuseum.ru/articles/on. – Дата доступа: 20.05.2014.
21. Овчинникова, Р.Ю. Кич как концепция в графическом дизайне автореф. дис… канд. искусствоведения: 17.00.04 / Р.Ю. Овчинникова; ГОУ ВПО "Уральская государственная архитектурно-художественная академия", ГОУ ВПО "Омский государственный институт сервиса". – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
22. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Восстание масс (сб.: пер. с исп.). — Москва: Аст Москва: Хранитель, 2007. – С. 5–209.
23. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Восстание масс (сб.: пер. с исп.). – Москва: Аст Москва: Хранитель, 2007. – С. 211–269.
24. Поляков, А.Ф. Китч как феномен художественной культуры: автореф. Дис… доктора культурологических наук: 24.00.01 / А.Ф. Поляков; Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств.–Улан-Удэ, 2012. – 40 с.
25. Поляков, А.Ф. Трансформация китча во времени и пространстве / А.Ф. Поляков // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – № 6. – С. 230–237.
26. Руднев, В.П. Кич / В.П. Руднев // Словарь культуры XX века. – М.: Аграф., 1999. – С. 134–136.
27. Саенкова, Л.П. Массовая культура: Эволюция зрелищных форм / Л.П. Саенкова. – Мн.: БГУ, 2003. – 123 с.
28. Сорокин, П.А. Человек. Цивилизация. Общество / П.А. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
29. Хофман, В. Китч и «тривиальное искусство» как искусство массового потребления / В. Хофман // Искусство. – 1989. – № 6. – С. 32–39.
30. Чайко, М.П.Гарадская скульптура – кіч або навацыя ў мастацтве? / М.П. Чайко // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: В 2 ч. – Ч. 2 : Матер. Межд. науч. конф., посвященной памяти профессора У.Д. Розенфельда (Гродно, 25–26 марта 2010 г.) / редкол.: А.П. Богустов, Р.Л. Левина, И.Ф. Двужильная. – Гродно: ГрГУ, 2011. – С.146–152.
31. Чегодаева, М.А. Китч. Китч. Китч / М.А. Чегодаева. – М.: Знание, 1990. – 56 с. (Серия "Искусство", № 2).
32. Шпенглер, О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер; пер. с нем. С.Э. Борич. – Мн.: Попурри, 1999. – 718 с.
33. Яковлева, А.М. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни / А.М. Яковлева // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 252–263.
34. Яковлева, А.М. Кич и художественная культура / А.М. Яковлева — М.: Издательство Знание, 1990. — 64 с.
35. Ясперс, К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс; пер. с нем. М.И. Левиной. 2-е изд. // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – С. 288–418.
36. Broch H. Das Bџse im Wertsystem der Kunst // Broch H. Dichten und Erkennen. – Bd. l. – Zurich, 1955. – S. 311–350.
37. Broch, H. Kitsch and Art-with a Message / H. Broch // Dorfles G. Kitsch. The World of Bad Taste. — London, 1969.
38. Broch, H. Notes on the Problem of Kitsch / H. Broch // Kitsch: The Anthology of Bad Taste, ed. By Gillo Bornes. – London: Studio Vista, 1969. – P. 69–70.
39. Greenberg, C. Avan-garde and kitsch / C. Greenberg // Sharecom Industries Ltd. [Electronic resource]. – Mode of access:http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html. – Date of access: 07.04.2015.

Вакар Л.У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

АБРАЗЫ З ВЁСКІ ЛАТЫГАВА ЯК УЗОР МАСТАЦТВА ПРЫМІТЫВУ

Абразы з вескі Латыгава Віцебскай вобласці з'яўляюцца адной з першых знаходак народнага іканапісу, якія былі заўважаны даследчыкамі старасветчыны і ў колькасці 18 адзінак вывезены ў 1898 г. у Віцебскі царкоўна-археалагічны музей [5, с. 67]. У 1920-я гады яны былі асэнсаваны, як ўзор мастацтва прымітыву, і падрабязна прааналізаваны Міколам Шчакаціхіным [6]. Падчас апошняй вайны палова калекцыі была страчана, і гэта ўзмацняе разуменне непаўторнасці дадзеных шэдэўраў народнага мастацтва, надае ім арэол ахвяры, якую нэпазбыўна прыносіць культура на алтар часу. Засталося сем абразоў і артыкул М. Шчакаціхіна з падрабязным апісаннем усёй калекцыі. Як быццам прадчуваў даследчык, што яго тэкст стане займеннікам помнікаў, ашчадна пералічыў усе выяўленчыя сродкі і мастацкія вартасці латыгаўскіх абразоў. Яго даклад «Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства 18-га сталецця», [6] што быў прачытаны на мастацкай секцыі Віцебскай акруговай краязнаўчай канферэнцыі 1925 года, так і застаўся б вярбальным варыянтам выяўленчых помнікаў, каб не руплівасць Уладзіміра Крукоўскага. Яму трэба дзякаваць за фотаздымкі экспанатаў І Усебеларускай выстаўкі, якія дайшлі да яго не ў лепшым стане, але былі адрэстаўраваны і надрукаваны ў часопісе «Спадчына» [2]. Палова з іх аднаўляюць выявы згубленых латыгаўскіх абразоў.

Шчакаціхінскі тэкст набывае візуальнае пацвярджэнне, і кожны зацікаўлены атрымлівае магчымасць рэканструяваць першапачатковы збор. Апроч таго, ён сведчыць пра разуменне даследчыкам адметнасці мастацтва прымітыву і жаданне вызначыць усе яго характарыстыкі.

Надзвычайная архаічнасць пластычнай мовы, некананічнасць іканаграфіі, рэдкае спалучэнне этнаграфізму з іератызмам сакральнага вобразу – вось комплекс рыс, што абумовілі выключнае становішча латыгаўскіх абразоў у беларускім іканапісе.

Галоўнай і вызначальнай рысай латыгаўскіх абразоў з'яўляецца іх прыналежнасць да народнай культуры. Народнасць праяўляеццава ўсім: у праставатым тыпажы каржакаватых постацей святых, графічным пачатку выяўленчай мовы, актыўнай арнаментацыі прасторы і постаці чалавека, тэматычнай скіраванасці ўлюбёных у народзе святочных абразоў і вобразаў святых. Найперш за ўсё кідаецца ў вочы спрашчэнне выяўленчых сродкаў, якое можа ўспрымацца як архаічная традыцыя ранейшага часу [3]. Плоскаснасць, ці паводле М. Шчакаціхіна, «роўнічная трактоўка каляровых паверхняў» [6, с. 35], разам з актыўнай графічнай прарысоўкай формаў, надаюць абразам пэўныя якасці фрэскавага жывапісу. Усе вобразы маюць манументальны характар. Яны набліжаны да гледача, статычныя і максімальна абагуленыя. У кампазіцыях няма нічога другаснага. Толькі гэты выяўленчы аскетызм мае іншае паходжанне, яго сутнасць у ідэаграфічнай знакавасці народнага мастацтва. Латыгаўскі майстар малюе, як дзіця ці мастак самавук: галава, твар, вочы маюць вялікія памеры і выразна прапрацаваныя; тулава, рукі, ногі непараўнальна скарочаныя.

У «Нараджэнні Хрыстовым» найперш увага засяроджваецца на велічных постацях Марыі і Іосіфа і адпаведна ўказальным жэстаміх рук пераходзіць да немаўляці Хрыста ў яслях. Яслі хоць і не намаляваны ў геаметрычным цэнтры, але займаюць галоўнае мясца ў кампазіцыі. Цэнтральная вось абраза на дзіва пустотная, што ніяк не спалучаецца з канонам, які патрабуе выяўленчай канцэнтрацыі сюжэта па цэнтры плоскасці. Аўтар проста не ведае гэтых законаў, а наіўна і смела перапрацоўвае аднайменную гравюру з куцеінскага «Трэфалагіёна». Пра блізкасць гэтых двух твораў пераканаўча пісаў М. Шчакаціхін [6, с. 28]. Гэта добра праглядаецца праз асноўныя этнаграфічныя рэаліі, што складаюць аснову кампазіцыі. Латыгаўскі майстар спрашчае і манументалізуе яе. Ён не можа перадаць глыбіню прасторы і таму выносіць падзею на першы план.

Характэрнае для народнага мастака няўменне пабудаваць суразмерныя адносіны паміж постаццю чалавека, архітэктурай і выявамі жывёлаў праводзіць да вельмі арыгінальнага кампазіцыйнага рашэння. Аўтар імкнецца запоўніць усю плошчу дошкі выявамі і размяшчае іх па перыметры, пакідае цэнтр пустым. Постаці Марыі, Іосіфа і вешчуноў фланкіруюць яслі з Хрыстом, якія займаюць ніжнюютрэць сярэдней вертыкальнай восі. Над Хрыстом блакітная прастора нябёсаў парушана толькі сакральным ззяннем віфлеемскай зоркі. Сіметрычнае размяшчэнне прамяністых формаў зоркі і мандорлы Хрыста ўтварае паўзу і напаўняе ўсю кампазіцыйную рытміку спакоем толькі што адбыўшагася цуда. Выразныя эмацыянальныя рухі ўсіх сведкаў запрашаюць далучыцца да яго і гледача.

Некананічнасць абраза прачытваецца ў кампазіцыйным рашэнні, а таксама ў вольнай інтэрпрэтацыі сюжэта. Анёлу, які прыводзіць валхвоў да нарадзіўшагася Хрыста, нададзены канкрэтныя рысы архангела Міхаіла. Гэты вобраз сустракаецца яшчэ двойчы на абразах «Архангел Міхаіл Ілля», «Архангел Міхаіл і св.

Мікола». Паводле апісання М. Шчакаціхіна і фотаздымкаў І Усебеларускай выставы, падобная па стылізацыі постаць анёла без надпісу ўведзена ў абраз «Нараджэнне Багародзіцы». Спалучэнне выявы архангела Міхаіла з найпапулярнейшымі ў народзе святымі Міколам ды Іллём, памагатымі сялян у іх земляробчай працы, кажа пра ўзрослую цікавасць да яго вобразу. Нездарма ў абедзвюх кампазіцыях дынамічная постаць Міхаіла супрацьпастаўляецца статыцы і манументальнасці фігур Іллі ды Міколы. У абодвух выпадках падкрэсліваюцца караючая функцыя архангела праз энэргічна ўзняты меч у правай руцэ і роля вярхоўнага суддзі праз вагі ў левай. Архангел Міхаіл, ваявода ад Бога, «вялікі князь, які стаіць за сыноў народа свайго», [1] пасля разбуральных войнаў другой паловы XVII – пачатку XVIII стст. мог мець вялікую папулярнасць у шырокіх колах насельніцтва.

Па ўсім бачна, што аўтар культываваў вобраз архангела Міхаіла. Магчыма, царква, для якой пісаліся іконы, была яму прысвечана. На жаль, іх першапачатковая прыналежнасць пакуль што не вядома, бо вывезены абразы з царквы, якая была пабудавана ў 1811 годзе [4, с. 108]. Тое, што абразы пісаліся для вясковай царквы, і хутчэй за ўсё, не цэхавым майстрам, а таленавітым мастаком з народа, не павінна выклікаць сумнення. Менавіта яго вольнае стаўленне да канона, цінават яго няведанне, апраўдвае своеасаблівую іканаграфію латыгаўскіх абразоў, а таксама іх стылёвую эклектыку. Аўтар у сваёй працы арыентаваўся на ўласны, блізкі да фальклорнага, вопыт вытлумачэння біблейскіх сюжэтаў і пашыраныя ўзорысучаснай яму барочнай іканаграфіі. Адсюль такое дзіўнаеспалучэнне архаічнага пластычнага мыслення і рыс рафінаванай барочнай культуры.

Да самабытных, магчыма, нават аўтарскіх іканаграфічных рашэнняў латыгаўскага майстра трэба аднесці абразы «Нараджэнне Багародзіцы» і «Вогненнае ўзыходжанне Іллі» Пры аналізе кампазіцый названых абразоў відавочна, што аўтар можа распрацоўваць толькі першы план, развіццё сюжэта ідзе ўгору, прасторавая глыбіня не паказваецца. Гэта пацвярджаюць трапныя заўвагі М. Шкаціхіна адносна «кутняга» [6, с. 28] запаўнення выяўленчай плоскасці абраза «Вогненнае ўзыходжанне Іллі». Левы верхні кут, латыгаўскі майстар запаўняе выявай Саваофа, які благаслаўляе Іллю. Калясніца святога яшчэ моцна стаіць у супрацьлеглым вуглу на вузкай палосцы зялёнага пазёма, а крылатыя коні ўжо гатовы ўскочыць на вогненае воблака. Іх прыспешвае лейцамі анёл-возчык, што сядзіць зверху на воблаку. Ілья развітваецца з Алісеем, перадае яму свой плашч. Правы бок абраза яўна абцяжараны выявамі мастаку не хапае для іх месца. Ён размяшчае ў тры ярусы фігуры анёла, Іллі Алісея, але апошняга ўдаецца намаляваць толькі да каленяў. Гэтая перагружанасць правага ніжняга вугла адносна супрацьлеглага па дыяганалі ўносіць асіметрычнасць у кампазіцыю, напаўняе яе дынамікай. Чырвонае воблака падзеляе плоскасць абраза і адначасова перакрывае сабой краявід. Яго маса, як заслона-дэкарацыя, спушчаная з неба, напаўняе кампазіцыю ўмоўнасцю барочнай народнай містэрыі.

Такой жа плоскаснай, «фасаднай» з'яўляецца пабудова кампазіцыі абраза «Нараджэнне Багародзіцы». Адпаведна традыцыі, гэтая падзея перадавалася як жанравая сцэна, у якой па цэнтры сярод служак малявалася на ложку Ганна, ніжэй змяшчалася сцэна купання Марыі, прысутнасць Іакіма не была абавязковай. Латыгаўскі майстар гэты сюжэт пераўтварае ў сакральнае прадстаянне шчаслівых бацькоў і служак перад Богам Айцом, анёламі і святымі. Уся прастора зноў падзелена на два ярусы, але іх шчыльнае рытмічнае запаўненне постацямі робіць кампазіцыю цэльнай. Абагуленасць форм, манументальная моц фігур спрыяюць узнікненню ад усёй кампазіцыі адчування гімна-хвалы Богу і жыццю.

Латыгаўскі майстар трактуе хрысціянскія сюжэты ва ўсіх сваіх іканаграфічных творах даволі вольна, і пры гэтым значна ўзмацняе іератызм сюжэтаў. Узаемазалежнасць дольняй і горняй частак абраза раскрываецца больш шырока, евангельскія падзеі асвячаюцца абавязковай прысутнасцю іерархаў нябесных сілаў і хрысціянскай сімволікай. Дзіўнае спалучэнне інфантыльных пластычных сродкаў і ўскладнёнай сакральна-містычнай праграмы кампазіцый можа быць вытлумачана толькі моцным уплывам на народную культуру барочнай эстэтыкі. Ірацыяналізм, эмацыянальнае напружанне, пафаснасць культуры 18 стагоддзя адбіліся і на народным мастацтве, напоўнілі яго дынамікай і экспрэсіяй. Менавіта ў гэты час распрацоўваюцца кампазіцыі са свяшчэннай гісторыі на фоне ілюзорных архітэктурна-воблачных вышынь, а постаць чалавека ў выяўленчым мастацтве страчвае зямное прыцягненне.

Найбольшую залежнасць латыгаўскага майстра ад барочных кампазіцый іканапісу дэманструе абраз «Каранаванне Маці Боскай», сюжэт якога цалкам прысвечаны падзеям горняга свету і адбываецца ў атачэнні клубістых аблокаў. Аўтар паўтарае звыклую іканаграфічную схему без спробы ўнесці ў яе змены, нават вытрымлівае адносна правільныя прапорцыі. Рэдкай дэталлю з’яўляецца папская тыяра на галаве Бога Айца, уведзеная, магчыма, дзеля таго, каб падкрэсліць падпарадкаванасць уніяцкай царквы Ватыкану. Хутчэй за ўсё, у дадзенай працы майстар карыстаўся канкрэтным першаўзорам прафесійнага ўзроўню. Фотаздымкі страчаных абразоў І Усебеларускай выставы прадстаўляюць блізкі па іканаграфіі абраз магілёўскай школы [2, с. 131] з адпаведнай рытмікай жэстаў. Пры паўторы гэтай схемы латыгаўскім майстрам пластычная выразнасць жэстаў набывае большую значнасць, бо пры спрошчанасці формы графічны

пачатак становіцца галоўным выяўленчым сродкам. Аўтар узмацняе экспрэсію жэстаў, перадае праз іх узаемадачынэнні персанажаў, будуе напружаную лінейна-графічную аснову кампазіцыі.

Лінія, што акрэслівае абрысы Маці Боскай, Бога Айца, Хрыста, гнуткая, пры перадачы складак адзення яна пераходзіць у хвалістую, утварае прыгожы дынамічны малюнак, які разам з арнаментам адзення напаўняе экспрэсіяй урачыстую застыласць постацей. Барочная аснова латыгаўскіх абразоў найбольш ярка праяўляецца ў лінейна-арнаментальным малюнку. Беларускія абразы ХУІІІ стагоддзя вылучаюцца багатым раслінным дэкорам фону і адзення святых. Найбольш каштоўныя абразы прыбіраюцца ў шаты, арнамент якіх мае S-падобную аснову. Менавіта гэтую складаную арнаментыку багата расквечаных абразоў імкнецца імітаваць латыгаўскі майстар і наіўна, нават недарэчна, спалучае яе са слаба засвоенай ад прафесійнай культуры светлаценевай мадэліроўкай формы.

Народны мастак заўсёды вызначаецца асобым стаўленнем да арнаменту. З яго дапамогай ён не толькі ўпрыгожвае, дэкаруе выяву, а і арганізуе кампазіцыю, надае ёй завершанасць. Спроба згарманізаваць праз арнамент супярэчлівае, падкрэсліць з яго дапамогай істотныя дэталі кампазіцыі, вылучыць у ёй галоўнае, прысутнічае ў абразе «Пакроў». Гэты абраз нібыта факусіруе стылістычныя адметнасці ўсёй калекцыі. Мы зноў сустракаемся з наіўнай, спрошчанай стылізацыяй чалавечай постаці, з іканаграфічнай арыгінальнасцю кампазіцыі, з барочнай арнаментальнасцю фону і акцэнтаваннем праз яго сакральнага сэнсу падзеі. Агромністыя завіткі бягучага расліннага арнаменту быццам бы вырастаюць з белага пакрыва, што ляжыць на разведзеных у бакі руках Маці Боскай, і надаюць гэтаму руху сусветны маштаб. Маці Боская надзеляе сваёй ласкай не толькі прысутных у храме, а і ўвесь свет. Дынамічны экспрэсіўны малюнак арнаменту горняй часткі абраза адпавядае манументальнай постаці Маці Боскай і сваімі дробнымі элементамі ўраўнаважвае яе ў фармальных адносінах з дольняй часткай, запоўненай абагуленымі, але ўдвая меньшых памераў, постацямі веруючых.

Паводле Н.Ф. Высоцкай, іканаграфічная навізна латыгаўскага Пакрова заключаецца ў зліцці растова-суздальскага звода з заходнееўрапейскім [4, с. 177]. Пры гэтым хочацца адзначыць уласцівую для дадзенага абраза народную эстэтыку, якая моцна праявілася ў гіпербалізацыі вобразу Маці Боскай. Калі ж звязаць гэтую акалічнасць са шчырым імкненнем аўтара падкрэсліць самае галоўнае, то адпаведнай высновы патрабуе і вытлумачэнне цэнтральнага палажэння ў дольняй частцы абраза шасціканцовага крыжа.

Да барочнага ўплыву трэба аднесці і надзвычайную для народнай культуры каларыстычную гаму, а таксама спробу светлаценевай мадэліроўкі формы, складак адзення. Мастак выкарыстоўвае прыглушаныя, а не чыстыя фарбы, і спалучае іх паміж сабой тонка і жывапісна. У апісанні М. Шчакаціхіна абраза «Дабравешчанне і Св. Параскева» адзначаецца выкарыстанне натуральнага жоўтага колеру фонавай дошкі і яго майстэрскае спалучэнне з цёмна-зялёным, шэра-ліловым і сурыкавым колерамі [6, с. 33]. Гэткую смеласць мог сабе дазволіць толькі мастак-самавук, які ніколі не зважае на тэхналагічныя нормы, а малюе па-свайму разуменню. Па ўсяму відаць, майстар валодаў тонкім жывапісным пачуццём. Хоць ён і знаходзіўся ў плыні народнай эстэтыкі з уласцівым для яе панаваннем лакальнага прадметнага колеру, але чула ўспрымаў барочную жывапісную культуру і смела ішоў на навацыю, якая па сваёй эстэтычнай сутнасці значна апярэджвала сучасную яму мастакоўскую практыку.

Латыгаўскія абразы з’яўляюцца выключным узорам засваення і пераапрацоўкі народнай культурай барочнай эстэтыкі. І трэба пагадзіцца, што ў гэтым парадаксальным спалучэнні эпічнага светапогляду з рафінаванай экзальтацыяй народны мастак праявіў надзвычайную вынаходлівасць і таленавітасць. Франтальную рэпрэзентатыўнасць барочных кампазіцый ён удала спалучае са сплошчанасцю народнай карцінкі, фарсіраваную манументальнасць з цудадзейнай гіпербалізацыяй галоўнага ў сюжэце. Дынаміка і экспрэсія рытмаў, статыка ды іератызм застылых постацей гарманічна дапоўнілі адзін аднаго. Сплошчаная выяўленчая мова дазволіла Латыгаўскаму майстру вярнуць хрысціянскім вобразам першасную абагуленасць архетыпаў і адначасова ўзняць сялянскае жыццё да значнасці сакральнага быцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Біблія /ДАН. ХІІ, 1.
2. Крукоўскі, Ул. Чорная скрынка / Ул. Крукоўскі // Спадчына. – 1996. – №2. – С. 118–155.
3. Пуцко, В. Абразы з вёскі Латыгава: архаічныя тэндэнцыі ў беларускім іканапісе сярэдзіны ХУІІІ ст. / В. Пуцко. // Віцебскі сшытак. – 1996. – № 2 – С. 72–75.
4. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV–XVII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. / укл. Н.Ф. Высоцкая – Мн., 1986. – 208 с.
5. Хмяльніцкая, Л. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея. / Л. Хмяльніцкая // Віцебскі сшытак. – 1995. – № 1. – С. 65–68.
6. Шчакаціхін, М. Матэр’ялы да гісторыі беларускага малярства 18 сталецьця: Збор Віцебскага Аддзялення Беларускага Дзяржаўнага Музэю / М.М. Шчакаціхін // Віцебшчына. – Віцебск. – 1925. – Т. 1. – С. 26–36; Віцебск. – 1928. – Т. 2. – С. 147–167.

Васильева В.В.
(Республика Беларусь, г. Новополоцк)

ПРОБЛЕМАТИКА ПОНИМАНИЯ ТЕРМИНА СТИЛИЗАЦИЯ В ЖИВОПИСИ

В критике, посвященной проблемам искусства все чаще обсуждается проблема двойственности стилизации. Использование форм прошлого в том или ином аспекте как утверждение родства с определённой культурной традицией, новое переживание декоративной формы предмета, родившейся несколько столетий назад и вдруг зазвучавшей с новой силой в условиях современности, – всё это вызывает споры и отнюдь не одинаковую оценку со стороны теоретиков и историков искусства и культуры.

Эстетическая привлекательность способствует широкому и быстрому распространению стилизации в живописи и пробуждает интерес к поиску новых форм. Таким образом, стилизация является важным компонентом языка культуры и, следовательно, требует дальнейшего обстоятельного и разностороннего изучения как отдельного феномена в современной живописи.

Феномен стилизации, как это ни звучит парадоксально, по происхождению является более древним. Но его теоретическое осмысление в качестве особого художественного приёма происходит, по всей видимости, только в XX веке. Именно на этот период приходится появление первых определений этого понятия.

С появлением самого понятия возникает и проблема его определения. В основном встречающаяся трактовка в словарях, искусствоведческой, культурологической литературе обозначаются как: придание признаков и черт, какого-нибудь стиля, выбранного в качестве образца; намеренная имитация формальных признаков и образной системы того или иного стиля в новом, необычном для него художественном контексте. Часто само употребление термина «стилизация» по отношению к тому или иному явлению означает негативность его оценки, которая регламентирует свою достоверность высказывания, опираясь на слово – подражание. Однако встречается и такое обозначение разновидности стилизации как – творческая стилизация, которая несет в себе идею создания нового образа и смысла. Сосуществующие трактовки приводят к вопросу о двойственности понятия. Как один из вопросов, который возникает при рассмотрении стилизации – это некоторая неоднозначность трактовки употребления термина, и другой вопрос, путаница понятий «стиль» и «стилизация», где два разных слова определяются как одно.

Не только в обиходно-бытовом понимании, но и в литературоведческих исследованиях стилизации подчас сопутствует некая негативная «аура»: исследователи упрекают авторов в стилизации. Очевидно, что в работах исследователей речь идет если не о разных явлениях, то, во всяком случае, о разных гранях одного и того же феномена, имя которому – стилизация.

Самым непосредственным образом стилизация связана с подражанием. Подражание же, в свою очередь, ассоциируется с чем-то, по меньшей мере, вторичным. Однако подобное суждение далеко не во всех случаях верно. Согласно концепции Аристотеля (и еще раньше – Платона), на подражании зиждется все искусство; А.Ф. Лосев отмечает: «Отношение произведения искусства к действительности в классической античности обозначалось термином “мимесис”, который обычно переводится как “подражание”» [1, с. 469]. И далее: «…мимесис имеет в античной эстетике универсальное значение. Внутри космические вещи подражают космосу в целом, космос в целом есть подражание над космическому уму, а этот ум, в свою очередь, есть подражание сверх бытийному первоединству» [2, с. 89].

Анализируя сложное понятие мимесиса в «Поэтике» Аристотеля и предостерегая от прямолинейного его толкования, А.Ф. Лосев уточняет, что «…предметом подражания оказывается у Аристотеля только бытийно-нейтральная область. Искусство, по Аристотелю, есть подражание именно такой области и творческое воспроизведение вовсе не того, что есть или было, но того, что могло бы быть с точки зрения вероятности или необходимости» [2, с. 455]. Иными словами, А.Ф. Лосев обращает внимание на то, что подражание в аристотелевском учении соотнесено с самой основой творчества: «Подражание, о котором учит Аристотель, есть не только сущность искусства, но и такая его сущность, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества» [2, с. 461].

Негативное восприятие стилизации возникает в том случае, когда образ стиля, воссозданный через формальные признаки, не обнаруживает понимания стилевого стержня стилизуемого объекта, как отмечал П.Н. Сакулин, «формальные ингредиенты, “принципы” построения стилей – подвижны: могут переходить из одного в другой. Но чтобы возник стиль как таковой, повторяемость элементов должна соединяться с новотворчеством стилевого синтеза» [3, с. 147]. В то же время, художник-стилизатор может намеренно изменять стилевой стержень в соответствии с собственной художественной задачей, при сохранении внешних признаков стиля (в случае нетворческого подражания этого стержня просто нет, есть лишь «оболочка»). Иными словами, конкретное воплощение

стилизации тесно связано с художническими задачами автора, и воссоздание внешних элементов стиля далеко не всегда указывает на поверхностность [5, с. 170].

Конкретные пути и цели подражания стилю могут быть весьма различны. Ю.И. Минералов, рассуждая о творческом подражании, объединяет все его виды под термином «парафразирование» [4, с. 237]. Как отмечает исследователь, «стилевой мимесис есть процесс парафрастический как в музыке и живописи, так и в литературе» [6, с. 217]. Стилизация является одним из видов подобных парафрастических опытов. В определении сути явления продуктивно отталкиваться от самой формы слова, которая недвусмысленно отсылает к стилю; действительно, «стилизация предполагает стиль» [7, с. 404]. Стиль же, в расширительном понимании, несводим лишь к узкой трактовке понятия (стиль как слог). Согласно определению А.Ф. Лосева, стиль – это «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» [7, с. 226].

Именно с воссозданием внешних, наиболее репрезентативных, черт стиля порой связывается представление о стилизации как о чем-то поверхностном, неглубоком. Стилизация – широко распространена в многообразном репертуаре стилевых смыслов культуры. Возникновение новых веяний, является результатом временной характеристики, традиций, художественной мысли. Творческая стилизация впитывает в себя индивидуальный характер, раскрывает новые горизонты для отображения реальности и тем самым привносит новизну, не только в мыслительный процесс, но и в существующую эпоху. Стилизация, как принято считать, не упрощает формы работы с предметом, а анализирует и изучает его сущность, что в дальнейшем способствует развитию не только искусства в целом, но и раскрытию новых возможностей современной эпохи. Иными словами, конкретное воплощение стилизации тесно связано с художническими задачами автора, и воссоздание внешних элементов стиля далеко не всегда указывает на поверхностность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. IV. Аристотель и поздняя классика /А.Ф. Лосев – М.,: Харьков. 2000. – 605 с.
2. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – Т. VIII. – Кн. 2. Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Лосев – М, 2000. – 605 с.
3. Сакулин П.Н. Филология и культурология / П.Н. Сакулин. – М., 1990 – 200 с.
4. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю.И. Минералов – М, 1999. – 300 с.
5. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. – Киев, 1994. – 511 с.
6. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев – Киев, 1994. – 277 с.

Грибоносова-Гребнева Е.В.
(Российская Федерация, г. Москва)

ШКОЛА МУДРОГО ЗРЕНИЯ. К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН И ЕГО УЧЕНИКИ

В ряду разнообразных педагогических художественных практик первых десятилетий XX века школа К.С. Петрова-Водкина была одной из самых заметных. Начав свою преподавательскую деятельность еще в 1910 году в частной школе Е.Н. Званцевой, художник с приходом советской власти стал в 1918 году профессором Академии художеств и включился в активную работу по ее реорганизации, предполагающей разработку и утверждение новых методик преподавания.

В первой половине 1920-х годов из мастерской Петрова-Водкина вышли, пожалуй, наиболее талантливые его ученики, такие как Леонид Чупятов, окончивший курс в 1921 году, Владимир Дмитриев, Николай Дормидонтов, Николай Ионин, Петр Соколов, Евгения Эвенбах, выпущенные в 1922, Александр Самохвалов, Борис Эрбштейн (1923), Владимир Малагис, Герасим Эфрос (1924), Татьяна Купервассер, Израиль Лизак, Вячеслав Пакулин, Алексей Пахомов, Алиса Порет (1925) и многие другие. В последующий период вплоть до 1932 года, когда Петров-Водкин по состоянию здоровья оставил преподавание, среди окончивших Академию его учеников, ставших потом более или менее заметными художниками, можно назвать Георгия Траугота, Викторию Белаковскую, Марию Ломакину, Ольгу Сафонову, Георгия Бибикова, Александру Якобсон, Марию Асламазян и других [16].

Однако было бы преувеличением считать, что «в 1920-е годы наибольшей популярностью у студентов пользовался К.С. Петров-Водкин», как это утверждает, например, автор вступительной статьи в каталоге Николая Ионина [13, с. 8]. Известная на сегодня статистика указывает, что в начальный период академических реформ, а во многом и в дальнейшем, лидирующие позиции в преподавательском рейтинге занимали приверженцы крепкой реалистической художественной традиции в лице Д.Н. Кардовского и В.Е. Савинского [14, с. 124], между тем как Петров-Водкин находился по отношению к ним и некоторым авангардистам (В.Е. Татлин, К.С. Малевич, Н.И. Альтман) в промежуточном положении.

Поскольку педагогический процесс осуществлялся тогда в условиях возобладавшей в первые годы советской власти широкой творческой свободы при отсутствии единой системы обучения, то создание и практическая «обкатка» новых учебных программ нередко сопровождались отчаянными дискуссионными баталиями, в ходе которых у Петрова-Водкина обнаруживались и доброжелательные сторонники, и подчас довольно резкие оппоненты. Наиболее теплые отношения сложились у него с Александром Ивановичем Савиновым не столько в силу того, что «оба были волжане» (Савинов родился в Саратове) [1, с. 71], но, скорее, из-за отсутствия у Савинова каких-либо принципиальных педагогических установок, способных вступить в противоречие с воззрениями своего коллеги и друга.

Наряду с А.И. Савиновым сторонником многих творческих начинаний Петрова-Водкина был руководитель исключительно популярной академической мастерской выдающийся художник-новатор и музыкант Михаил Васильевич Матюшин, имевший в отличие от Савинова теоретически крепко обоснованную учебную программу под названием «ЗОР-ВЕД» (Зрение и Ведание), ставящую во главу угла освоение особой пространственно-цветовой системы. Убежденные поклонники гармоничного художественного синтеза умозрительно-аналитического и интуитивно-эмпирического начал в искусстве, Матюшин и Петров-Водкин имели много точек соприкосновения в своих теоретических и практических учебных ориентирах. Так учебным заданиям в их мастерских были присущи установки на четкую геометризацию и цветовой лаконизм, острый диалог предмета и пространства, «расширенное смотрение» и планетарно-космическое зрение, внимание к вопросам передачи «движения не предмета в картине, а художника» [12, с. 296]. Кроме того, оба мастера ратовали за плодотворный альянс искусства и науки, за всестороннюю образованность будущего художника в рамках развития «новой школы».

Сохранились свидетельства о категорично-волевом стиле преподавания Петрова-Водкина особенно в первые годы советской власти, о чем упоминает его ученица Александра Якобсон, считая, что «в то время он еще диктовал (курсив авт. – **Е.Г.-Г.**) студентам свою систему – трехцветку, сферическую перспективу. Позже он оставит эти постулаты только для своего творчества» [9, с. 16]. Хотя в воспоминаниях другой талантливой ученицы мастера Алисы Порет мы находим иное мнение: «Я совершенно не помню Петрова-Водкина, изрекающего какие-то истины, дающего рецепты. Он учил своим примером, своими мечтами: про розовую линию между синим и красным, про три цвета. «Пишите так, как Анна Каренина любила», – говорил он нам часто» [2, с. 100].

Во второй половине 1920-х годов характерные для Петрова-Водкина воодушевление, твердость и темпераментность, с которыми он стремился внедрить в обновленной Академии свои педагогические принципы, вызывали порой отчаянное сопротивление и неприятие его коллег, таких как Н.Э. Радлов, О. Браз, Д.Н. Кардовский, А.Е Карев. К ним же частично примыкал и П.Н. Филонов, обвинявший Петрова-Водкина в том числе и в «измене “левым”». На принципиальную разницу их подходов к преподаванию справедливо указывал учившийся и у того, и у другого В. Курдов, который вспоминал, что если Петров-Водкин проводил «свою реформу внутри учебного заведения,… требуя от учеников овладения профессиональными знаниями, исключая всякий дилетантизм», то «Филонов же ниспровергал академическую школу извне, отрицая ученичество вообще, призывая стать на путь самостоятельного творческого самоопределения» [15, с. 310].

Тем не менее, по ряду позиций художественные программы Петрова-Водкина и Филонова не только расходятся, но и тесно пересекаются. Наиболее очевидное совпадение касается их принципиального антиимпрессионизма, «высочайшей образной концентрированности формы и содержания» и некоторой «агрессивности образных средств» [5, с. 105], выраженной, например, у последнего в пристрастии к звучным надолго запоминающимся цветовым силуэтам и контрастам.

В каком-то смысле резонирует у Петрова-Водкина и знаменитая филоновская установка на «сделанность». Прокламируемый Филоновым принцип «сделанности» заведомо исключал присутствие в его пластической системе каких-либо явно выраженных проявлений экспрессионизма с его брутальной образной раскованностью и эмоциональной подвижностью живописного языка. В свою очередь, был относительно свободен от экспрессионистских крайностей и Петров-Водкин, ставивший, например, это качество в заслугу одному из своих самых любимых учеников Александру Лаппо-Данилевскому, умершему от тифа в начале 1920 года в возрасте 24 лет.

В целом отсутствие непроходимой границы между школой Филонова и Петрова-Водкина хорошо доказывают их общие ученики, как, например, Алиса Порет, Валентин Курдов, Дмитрий Крапивный, Лидия Фролова-Багреева и другие, свободно кочевавшие между двумя мастерскими в поиске «новой, своей истины в новом искусстве» [8, с. 198]. Но была ли школа Петрова-Водкина, как и школа Филонова «больше чем школой», являясь также и «творческим объединением, и особым направлением, вписавшим свою яркую страницу в историю искусства XX века, направлением с собственным оригинальным стилем, творческим методом, профессиональной методикой и даже своеобразной квазифилософией художественного мимесиса»? [11, с. 125] Отчасти то же самое можно сказать о школе Матюшина с ее девизом «ЗОР-ВЕД» или о Малевиче с его супрематизмом.

Строго говоря, ответ должен быть скорее отрицательным. Хотя, как верно подмечает один из учеников Водкина В. Власов, «1920-е годы в Петрограде-Ленинграде в среде молодежи – это расцвет “водкинизма”, культа Петрова-Водкина» [10, с. 66]. Но, видимо, все-таки Петров-Водкин, как и Филонов, «был единственным, кто твор-

чески свободно мог распоряжаться своей художественной системой» [11, с. 132], во многом закрытой для полноценного постижения адептами и учениками.

Однако, имеется достаточно оснований говорить о школе Петрова-Водкина, учитывая хотя бы внушительный список учеников, вышедших из мастерской художника более чем за двадцатилетний период его преподавательской деятельности. Хотя сам Петров-Водкин, по словам учившегося у него Михаила Вербова, считал «своими лучшими учениками Соколова, Самохвалова и Дмитриева» [10, с. 59], но автор первой довольно полной и объективной монографии о художнике В.И. Костин предложил в этом вопросе более широкий перечень имен и их градацию. Так, критикуя Петрова-Водкина за некоторые издержки его педагогической системы, приводившие к притуплению у студентов «непосредственного ощущения реального цвета» и «непосредственного восприятия пространства», он с уверенностью говорит о его школе, через которую «прошло много учеников, однако из них лишь несколько человек выросли в крупных мастеров. Это, прежде всего, А. Самохвалов, А. Пахомов, В. Дмитриев, Г. Скулме, скульптор Б. Каплянский. Были у Петрова-Водкина, – пишет далее Костин, – и другие, более любимые ученики – Чупятов, братья Прошкины, Голубятников, Приселков, Лаппо-Данилевский, Черкесов, П. Соколов, В. Малагис и другие, но их искусство не подкрепило школу и педагогическую систему своего учителя» [7, с. 90].

Интересные размышления по поводу предпринятой Костиным систематизации школы Петрова-Водкина можно обнаружить в каталожной статье А. Боровского о Л. Чупятове. Разделение учеников на «крупных мастеров» и «любимых учеников, не подтвердивших школу», он находит довольно проблематичным, задаваясь справедливым вопросом: «что такое “подтверждение школы”»? Предлагаемые варианты ответов (которые на самом деле тоже оказываются вопросами) звучат так: «Некая трансляция во времени и пространстве ее овнешненных (выражение М. Бахтина) постулатов – той же сферической перспективы и трехцветки? Подтверждение ее авторитета самим масштабом художников, прошедших “через школу”? Или отношение к ней как к своего рода цензу – те, кому довелось превзойти курс петрово-водкинской “науки видеть”, навсегда сохраняют “аппетит” к структурированию оптического: как в плане живописно-пространственной реализации образа, так и в плане организации смотрения, то есть навигации зрителя “в картине”» [3, с. 10].

Положительные «ответы» практически во всех перечисленных случаях школа Петрова-Водкина дает лишь на определенном этапе своего развития, а именно в первой половине и середине 1920-х годов, когда особенно энергично вводились в практику ее основные «постулаты», когда активно формировались художники, способные «подтвердить» авторитет школы своим «масштабом», когда многие ее ученики в большей или меньшей степени демонстрировали устойчивое сохранение «аппетита» к ее выразительным пластическим качествам.

Надо сказать, что по линии гиперболизации средств, заложенных в ключевых «постулатах» школы Петрова-Водкина, развивалось творчество таких ее выдающихся выпускников, как, например, Лаппо-Данилевский, Чупятов, Соколов, Дмитриев. В направлении не только романтически экспрессивного, но и иронично отстраненного усвоения системы Петрова-Водкина строилось искусство еще целого ряда его перспективных учеников, таких, скажем, как Г. Эфрос, А. Порет, отчасти И. Лизак и Б. Гурвич.

При этом отдельные сокурсники Лизака (как, например, Татьяна Купервассер или Борис Пестинский) хранили в своем творчестве особую «метафизическую» тишину и задумчивую сосредоточенность произведений Петрова-Водкина. Вместе с тем подобные художники довольно равнодушны к последовательному выражению цветовой системы учителя в отличие, например, от более ранних выпускников Петрова-Водкина: Евгении Эвенбах, Николая Ионина, Павла Голубятникова и отчасти Владимира Малагиса, которые устремляются в сторону существенной декоративной насыщенности цвета.

Следует отметить, что учившимся у Петрова-Водкина во второй половине 1920-х и в начале 1930-х годов художникам постепенно становится все труднее отстаивать в своем искусстве воспринятые от учителя позиции. Так же как и сам мастер, они активно критикуются в это время за «нарочитую статику» [4, с. 63] и формализм, «абстрактное» или «”монументальное” теоретизирование» [4, с. 82], призываются к «конкретно-чувственному изучению действительности» [4, с. 76] «вместо прежнего хаоса субъективных ощущений» [4, с. 61], а также отходу от «водкинизма» или «филоновских наслоений» [4, с. 80]. Во всех подобных «грехах» упрекаются, например, почти в равной степени В. Малагис, Николай Свиненко (Свиненков), Г. Бибиков, Иван Тарнягин, Строев и другие. Так что применительно к этому времени уже сложно говорить о «двух различных направлениях» «водкинизма» [10, с. 66], о которых рассуждает в одном из своих писем В. Власов.

Первое, по его мнению, «сочетало теоретические положения учителя с культом мастерства, завершенности, сделанности, устойчивости классических традиций» [10, с. 67]. Если учесть, что речь здесь идет о соприкасавшейся с искусством Петрова-Водкина тенденции неоакадемизма или неоклассики, то выглядит довольно странным присутствие в этой группе Чупятова, которого Власов считает даже ее «наиболее типичным представителем». И, наоборот, заметным кажется отсутствие, например, Семена Павлова и Николая Дормидонтова, весьма уважавших, помимо уроков Петрова-Водкина, и школу глубокого академиста Кардовского.

Рассуждая далее, Власов пишет, что «вторая группа была мало чем похожа на первую. Это прежде всего – Лаппо-Данилевский и, конечно, Петр Иванович [Соколов]. От Петрова-Водкина они брали его поэтичность,

надреальность, образную неповторимость, русскую (в том числе и современную) сюжетность, несомненную литературность. Они с удовольствием имитировали особенности его почерка, буквально повторяли некоторые его приемы. Во всем этом они были более водкинцами, чем сам Кузьма Сергеевич. Такими были Катя Гаскевич, и Лена Сафонова, и Алиска Порет. Из старших учеников к ним примыкал и Вл. Дмитриев» [10, с. 67]. Если условно связать эту линию с экспрессивно-динамичной интерпретацией искусства Петрова-Водкина, то именно сюда следует отнести Чупятова, а также, помимо упомянутых имен, прибавить, например, Самохвалова, Эвенбах, Лизака, Эфроса, отчасти Голубятникова и некоторых других.

Кстати, к первой группе во многом примыкает и творчество Раисы Котович-Борисяк, ученицы Петрова-Водкина 1910-х годов, то есть времени его преподавания в Школе Званцевой, когда педагогические воззрения мастера еще только формировались, а основная поставленная им тогда задача предполагала поиски гармоничного равновесия между «декоративностью» и «психологичностью» в живописи [12, с. 293]. В свою очередь, ко второй группе можно частично отнести другого его ученика того же периода – Сергея Калмыкова, который оставил в своих воспоминаниях очень колоритный образ мастера: «Петров-Водкин был маленький, с бородкой. Все, кто его не знал, почему-то представляли его себе огромным, толстым, с громадными бицепсами. И я его представлял таким же, пока не увидел. … Художницы боготворили Петрова-Водкина» [6, с. 148].

Однако, каким бы ни воспринимался маэстро своими учениками, всем им он на протяжении многих лет с полной самоотдачей стремился преподать выстроенную на собственной практике «науку видеть», цель которой, по его глубокому убеждению, «состоит в умудрении глаза видеть предмет без предвзятости и подсказывания наперед знания и содержания предмета» [12, с. 294]. И надо сказать, что эту школу мудрого и честного зрения усвоили многие…

В целом же, отдавая дань справедливости, стоит признаться, что в своем объективном значении, пожалуй, ни один из учеников Петрова-Водкина так и не перерос учителя. У кого-то слишком рано оборвался жизненный путь, и ему просто не хватило творческого времени. У других не достало мужества стоически отстаивать собственные новаторские принципы в условиях господства жесткого советского канона, и за это сложно осуждать. Кто-то не справился с убийственным гнетом житейских обстоятельств и вынужден был отойти от серьезной работы, а кому-то банально не хватило трудолюбия и таланта. Но, несмотря на это, все они были полноправными представителями школы Петрова-Водкина, который очень гордился тем, что «не плодил дилетантов» [7, с. 90], а потому все его ученики в меру сил и возможностей отстаивали жизнеспособность методов своего учителя и утверждали в искусстве столь важные для него критерии плодотворной преемственности и высокого профессионализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Иванович Савинов. Письма, документы, воспоминания. – Л., 1983.
2. Алиса Ивановна Порет. 1902–1984. Живопись, графика. Фотоархив. Воспоминания. – М., 2013.
3. Боровский А. Леонид Чупятов // Вступ. ст. в каталоге выставки: Ракурс Чупятова. – М., 2013.
4. Гинзбург И. Ленинградская молодежь // Искусство. – 1935. – № 2.
5. Ефимов П.П. Объединение «Коллектив Мастеров Аналитического искусства» (школа Филонова). Из истории русских художественных группировок // Панорама искусств. – Вып. 13. – М., 1990.
6. Из воспоминаний С.И. Калмыкова. Публикация В.С. Бучинской // Панорама искусств. – Вып. 13. – М., 1990.
7. Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. – М., 1966.
8. Костров Н.И. М.В. Матюшин и его ученики // Панорама искусств. – Вып. 13. – М., 1990.
9. Леонтьева Г.К. Александра Николаевна Якобсон. – Л., 1988.
10. Петр Иванович Соколов. 1892–1937. Материалы к биографии, живопись, графика, сценография. – М., 2013.
11. Петров М.Т. «Понятие таланта мы отводим» (Некоторые наблюдения над художественно-педагогическими принципами П.Н. Филонова // Павел Филонов. К 125-летию со дня рождения художника (1883–1935). Сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург, 2007). – СПб., 2008.
12. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. – М., 1991.
13. Слудняков А. Творчество и судьба Николая Ионина // Николай Ионин / Альманах. – Вып. 131. – СПб., 2006.
14. Селизарова Е.Н. Петров-Водкин в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. – СПб., 1993.
15. Филонов – художник, исследователь, учитель: В 2 т. – Т. 2. – М., 2006.
16. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. – СПб., 2007.

Дидух А.С.
(Украина, г. Луцк)

АППЛИКАЦИЯ НА ОДЕЖДЕ ПРИГРАНИЧНЫХ ТЕРРИТОРИЙ СЕВЕРНОЙ УКРАИНЫ И БЕЛАРУСИ

В художественном наследии Украины важное место принадлежит народному декоративно-прикладному искусству, которое славится декорированием на одежде. Одежда как важный элемент духовной и материальной культуры во все времена отличалась особенностями декорирования аппликацией, ткачеством и вышивкой. Ап-

пликация является особым видом художественного творчества. Основная её цель – художественное освоение материального мира, эстетическое осмысление окружающей среды.

Рассматривается аппликация на одежде Северной территории Украины, которая занимает территорию западного, среднего и восточного Полесья. Региональные различия характеризуются: декором аппликации, материалом аппликации, расположением на одежде и цветом.

Анализ основных вех развития украинского традиционного декорирования одежды аппликацией на основе литературных материалов, архивных и полевых источников. Определены уникальные и универсальные особенности отделки различных типов одежды аппликацией в Северной Украине. Районирование взято с исследования Романа Кирчива [20, с. 56-71].

В процессе исторического и культурного развития в каждой местности образовались характерные орнаментальные мотивы и композиции аппликаций, распространенные цветовые гаммы, специфические техники выполнения, определяемых природно-климатическими условиями, социальным развитием населения и культурными особенностями.

В художественном решении аппликации на одежде отражены особенности этногенетических культуротворческих процессов Северной Украины. Это формирует ее национальные, региональные и локальные отличия. Поэтому в контексте общеукраинской культуры аппликация в украинском традиционном наряде является весомым достижением народного художественного наследия.

Полесский костюм развивался и совершенствовался веками, впитывая многовековой опыт, сохраняя лучшие традиции. Процесс этот происходил под влиянием исторических, социально-экономических и культурных факторов, в тесной взаимосвязи с культурой соседних народов, особенно белорусского. Ансамбли полесского наряда богатые локальными разновидностями.

Костюм, который характеризуется аппликационной отделкой, находим на территории западного, среднего и восточного Полесья. Упомянутые пункты расположены в пограничной зоне. В декорировании изделий наблюдаем переплетение белорусско-украинских традиций. Аппликация была распространена на всех типах одежды: повседневной, праздничной и обрядовой. Люди, проживающие, на территории Северной Украины носят нательную, плечевую, нагрудную, поясную, верхнюю одежду и аксессуары, которую декорируют аппликацией.

Отметим, что в конце XIX в. сохранился геометрический и растительный орнамент на границе Украинско-Белорусского Полесья. Композиции орнаментальных мотивов для аппликации – линейная (прямая линии, зубчики, ромбы, круги) и свободная (ломаные линии и криволинейные формы). Именно из растительных орнаментальных мотивов композиция была свободной, чаще всего цветочной.

Аппликационный орнамент доминировал на праздничных рубашках Украинского и Белорусского Полесья. Полосы красного и малинового цвета образовали геометрические элементы. Декор нагрудной и верхней одежды располагался на талии, вдоль подрезных сторон и верхней полки, в нижней части рукава, на воротнике. Отделка верхней одежды (аппликация, шнуровка, вышивка) располагалась вдоль швов и находилась в прямой зависимости от кроя.

Женские рубашки украшались на воротниках, в районе груди и рукавах. Аппликация на жилетах размещалась вдоль обработанных срезов и в районе груди. Пышные юбки, юбки-летники, фартухи, «запаски» из двух полотнищ орнаментировались снизу аппликационными лентами. Свиты и кожухи декорировались в районе талии, воротника, манжета, кармана, на груди, а также аппликация размещалась вдоль борта. Головной убор «намитка» имела аппликацию вдоль обработанных срезов. Аппликацию выполняли с домотканого сукна, крамной ткани, лентами, тесемками, шнурами, шерстяными нитками, балабонами, кожей и мехом.

На территории Западного Полесья в аппликациях из ткани преобладали геометрические орнаменты, композиции которых образуются на основе ритмического повторения ромбов, ломаных линий, восьмиугольных звезд. На белом и сером фоне контрастно выделялись введённые красные, зеленые, голубые, синие и черные акценты.

Продуманную высокохудожественную композиционную форму, объемно-пространственную структуру имеют ансамбли одежды Среднего Полесья. Аппликацию изготавливали из шерстяной, шелковой, бархатной крамнины, располагали в нижнем углу правой полы, на горловине и карманах «кирсеток» и «кожухов». Дополнительно аппликацию украшали машинным швом. Юбки и запаски украшали аппликационными лентами и тесемками.

На Восточном Полесье использовали аппликацию из растительных и геометрических орнаментов, украшали нижние углы правой полы, низ изделия, горловины и карманы «керсеток» и свит. В большинстве образцов доминирует отделка из плиса, вельветовой, шерстяной, шелковой, бархатной ткани, которую украшали машинным швом.

На каждом историческом этапе одежда видоизменялся в зависимости от материала изготовления, покроя, колористики, эстетического оформления. Есть много исследованных моментов, но очень мало литературных источников, по которым есть возможность проанализировать особенности аппликации на одежде Северной Украины. Аналогии отражены в Белорусском Полесье, что может свидетельствовать о культурных контактах.

Общехарактерной чертой одежды Северной Украины и многочисленных дополнений к нему есть декоративная живописность, которая отражает высокий уровень культуры производства материалов для одежды, создание её различных форм, владение многими видами и техниками отделки аппликацией.

Региональной спецификой были обозначены, прежде всего, материалы для одежды, а также конструктивные, технологические и декоративные приемы её создания, которые почти до конца XIX в. хранили древние локальные особенности, а также способы ношения и объединения всех элементов одежды в полный, завершенный комплекс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонович Е. А. Декоративно-прикладное искусство / Е. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Е. Станкевич. – Львов: Мир, 1993. – 272 с.
2. Аркушина Г. Словарь заподополеських говоров / Г. Аркушина. // Луцк: Башня, 2000. – Т. 1 – 354 с, Т. 2 – 456 с.
3. Билан М. Украинский строй / М. С. Билан, Г. Г. Стельмащук. – Львов: Феникс, 2000. – 326 с.
4. Бурачинская Л. Украинская народная одежда / Л. Бурачинская. – Торонто–Филадельфия: Мировая Федерация Украинских Женских Организаций, Комиссия Народного Искусства, 1992. – 311 с.
5. Васина С. Украинская летопись одежды [Книга-альбом]: в 2-х томах / С.А. Васина. – М.: Искусство, 2003. – 2006. – Т. 2. – 448 с.
6. Дидух А.С. «Аппликация в отделке традиционного женского костюма Волынского Полесья конца XIX – начала XX вв.: Полесский-белорусские взаимовлияния» до сборника «Пытанни мастацтвазнаўства, этналогии и фалькларыстыки». // Традыцыи и сучасны состояние культуры и мастацтваў: В 5 долях. Ч. 5: Праблемы захавання и папулярызацыи культурная спадчыны: мат. Международная навукова-практычнай канферэнцыи: г. Минск, 25-26 красавіка 2013 г. / сост. Ю.В. Пацюпа; рэдкал.: А. И. Лакотка [і інш.]; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы и литаратуры НАН Беларусі. – Минск: Права и эканомика, 2013. – С. 45-50.
7. Дидух А.С. Аппликации в отделке Украинский строю конца XIX – начала XX в.: Региональные особенности // Место дизайна в промышленной политике Украины // Всеукраинская студенческая конференция, г. Черкассы, 20-21 апреля. – Черкассы: ЧГТУ, 2010. – 51-56 с.
8. Дидух А.С. Аппликация на праздничном наряде кон. XIX – сер. XX в. в селах Волынского Полесья (по материалам музейных собраний) // Прошлое и современное Волыни и Полесья. Народная культура и музеи. Научный сборник. – Вып. 44: Материалы Четвертой Всеукраинской научно-этнографической конференции, посвященной 80-летию со дня рождения Алексея Ошуркевича (16-17 апреля 2013 года, г. Луцк). Сост. Е.И. Ковальчук, Л.А. Мирошниченко-Гусак. – Луцк, 2013. – 129-134 с.
9. Дидух А.С. Декорирование аппликациями традиционного волынского костюма // Тезисы докладов XII Всеукраинской научной конференции молодых ученых и студентов «Научные разработки молодежи на современном этапе», 19-20 апреля 2012. – Киев: КНУТД, 2012. – С. 188-189.
10. Дидух А.С. Методика изготовления аппликации из ткани на примере одежды с. Самары Волынской области // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств: Сб. наук. пр. / Под ред. Даниленко В.Я. – Х: ХДАДМ, 2010. – № 1. – С. 26-28 (Искусствоведение: № 1).
11. Дидух А.С. Способы пришивания аппликации на Полесье кон. XIX – нач. XX в. // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств: Сб. наук. пр. / Под ред. Даниленко В. Я. – Харьков: ХГАДИ, 2010. – № 6. – С. 11-15.
12. Историко-этнографический художественный альбом И. Гончара «Украина и украинцы» (избранные листы). Украинский центр народной культуры «Музей И. Гончара». – М.: полиграфическая фирма «Оранта», 2006. – 343 с.
13. Космина О.Ю. Традиционная одежда Украинский / О.Ю. Космина. – Т. 1.: Лесостепь. Степь. –М.: Балтия-Печать, 2008. – 160 с.
14. Матейко К. Украинская народная одежда Этнографический словарь / К. Матейко. – К.: Научное мнение, 1996. – 196 с.
15. Николаева Т.А. Украинский костюм. Надежда на ренессанс / Т.А. Николаева. – М.: Днепр, 2005. – 320 с.
16. Пономарь Л. Названия одежды Западного Полесья / Л. Пономарь – М.: 1997. – 182 с.
17. Сидорович С.И. Художественная ткань Западных областей УССР / С.И. Сидорович. – Киев: Научная мысль, 1979. – 156 с.
18. Стельмащук Г.Г. Давний наряд на Волыни: Этнографическое-искусствоведческое исследование / Г.Г. Стельмащук. – Луцк: Волынская областная типография, 2006. – 280 с.
19. Украинское народное искусство. Выбранное / [под общ. ред. К.Г. Гуслистого]. – М.: Гос. изд-во изобраз. искв-ва и музыкальной лит-ры УССР, 1961. – 327 с.
20. Украинское народоведение: Учеб. пособие / ред. С.П. Павлюк, Г.Й. Горынь, Р.Ф. Кирчив. – Львов: Феникс, 1994. – 608 с.

Таблица

АППЛИКАЦИЯ НА ТЕРРИТОРИИ СЕВЕРНОЙ УКРАИНЫ							
ДЕКОР АППЛИКАЦИИ	МАТЕРИАЛ АППЛИКАЦИИ	РАСПОЛОЖЕНИЕ НА ОДЕЖДЕ					ЦВЕТ АППЛИКАЦИИ
ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ (ПРЯМЫЕ ЛИНИИ, ЗУБЧИКИ, РОМБЫ, КРУГИ) РОСТИТЕЛЬНЫЙ (ЛОМАНЫЕ ЛИНИИ, КРИВОЛИНЕЙНЫЕ ФОРМЫ)	КРАМНАЯ ТКАНЬ, СИТЕЦ, БАРХАТ, ПЛИС, ВЕЛЬВЕТ, ШЕЛКОВАЯ ЛЕНТА, ТАСЬМА, ЗМЕЙКА, КРУЧЕНЫЙ ШНУР, ПЛОСКИЙ ШНУР, БАЛАБОНЫ, НИТКИ, КОЖА, МЕХ	НАТЕЛЬНОЯ ОДЕЖДА	ПЛЕЧЕВАЯ ОДЕЖДА	ВЕРХНЯЯ ОДЕЖДА	ПОЯСНАЯ ОДЕЖДА	АКСЕССУАРЫ	КРАСНЫЙ, ЖЕЛТЫЙ, ЗЕЛЁНЫЙ, ГОЛУБОЙ, СИНИЙ, МАЛИНОВЫЙ, РОЗОВЫЙ, ЧОРНЫЙ, БЕЛЫЙ
		РУБАШКА (ВОРОТНИК, НА ГРУДИ, ПРОЙМЫ, РУКАВЫ, МАНЖЕТЫ)	БЕЗРУКАВКИ, ЖИЛЕТКИ, КЕРСЕТКИ (ВОРОТНИК, ГОРЛОВИНА, ПРОЙМЫ, КАРМАНЫ, ПЕРЕДНИЕ ПОЛЫ, ПОЯС, НИЗ)	СВИТЫ, КОЖУХИ (ВОРОТНИК, ГОРЛОВИНА, НА ГРУДИ, ПРОЙМЫ, РУКАВА, МАНЖЕТЫ, КАРМАНЫ, ПЕРЕДНИЕ ПОЛЫ, ПОЯС, НИЗ)	ПЫШНЫЕ ЮБКИ, ПЛАХТЫ, ФАРТУХИ (НИЗ ЮБКИ, ПОЛОТНИЩЕ ЮБКИ, ПЕРЕДНИЕ ПОЛЫ, ПОЯС)	ГОЛОВНОЙ УБОР «НАМИТКА» (ПО КРАЮ ПОЛОТНИЩА)	

Рисунки: Женщины в безрукавках и жилетках (рис. 1, 4, 9) и пышных юбках (1, 4, 8-9), декорированные аппликацией с крамной ткани.
Мужчины в «свитах» (2-3, 6-7) украшены аппликацией с кожи и шерстяных нитей в кон. XIX в.
Семья в «свитах» (5) представляет аппликацию, изготовленную с шерстяных шнуров.

Дундяк И.Н.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ЛИЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ: РОМАН ВАСЫЛЫК

В статье рассмотрены некоторые творческие аспекты работ известного украинского художника современного церковного искусства Романа Васылыка. Его работы соединяют между собой старый классический стиль и современные поиски в церковном искусстве. Особое внимание сосредоточивается на его роли как педагога и наставника на кафедре сакральной живописи во Львовской Академии искусства.

Для основательного изучения и анализа проблемы преемственности, возрождения, трансформации в современном церковном искусстве и культуре важными являются исследования отдельных персоналий, которые участвуют в этом процессе. Однако формат доклада позволяет изложить только некоторые аспекты этой проблемы, потому остановимся на рассмотрении творческого наследия и преподавательской деятельности Романа Васылыка (живописца, иконописца, преподавателя, общественного деятеля). В целом трудов о современного церковном искусстве не так много и они преимущественно касаются отдельных современных церковных достопримечательностей Украины или освещают творчество отдельных мастеров. О Романе Василыке за последнее время появилось несколько статей в периодике и научных изданиях. Особенно хочется отметить следующие [1, 4, 5].

Среди заметных фигур в кругу знатоков и практиков церковного искусства Украины часто вспоминают Романа Василика. Страсть к рисованию у парня была с детства, потому и выбрал он для себя судьбу художника (закончил Бучацькую художественную школу, Ужгородское училище прикладного искусства (1968), Львовский институт ДиПИ (1973). Его семейство было репрессировано, родители и братья глубоко верующими люди, а брат Павел был на протяжении многих лет греко-католическим священником, а впоследствии епископом в подполье. Собственно брат Павел принес завернутую в платок икону Матери Божьей Неустанной Помощи и попросил нарисовать копию. Это была первая, еще не до конца осознанная работа над иконой. Не удивился, ведь это так было естественно для парня, который столько времен проводил с братом, помогал на подпольных его богослужениях селами и городками Тернопольщины и Приакарпатья. Эта первая работа глубоко растрогала уязвимую душу, была тем толчком, который с годами привел его к высокому миру иконы, которая стала его жизнью и сутью [5]. Он является автором свыше 500 икон, запроектировал 18 иконостасов, из которых реализовано на сегодня 10. Его работы украшают храмы как в Украине, так и за рубежом. В частности, в Великобритании и Польше, Бельгии и Австралии. Среди них: иконостас епархиальной часовни в г. Коломыя (1992 р.), иконостас УГКЦ в г. Вулвергемптоне, Великобритания (в 1993 г.), запрестольная икона «Пресвятая Богородица Покрова» для Святопокровського монастыря сс. Студитов во Львове (1997 р.), иконостас УГКЦ в с. Бартошице, Польша (1999 р.), иконостас УГКЦ св. Василия Большого монастыря ЧСВВ в Киеве (2003 р.), иконы иконостаса церкви св. Андрея и Варвары в с. Хоруживка на Сумщине (2006 – 2007 рр.). Роман Васылык является автором проектов комплексного оформления церкви Пресвятой Богородицы Покрова оо. Селезиан, церкви св. Владимира и Ольги во Львове (2000 – 2005 рр.) но церкви Всех Святых украинского народа. Он также запроектировал алтарь для Литургии по случаю визита Святейшего Отца Ивана Павла II в Украину (г. Киев).

Надо заметить, что творчество Р. Василика базируется на лучших образцах давней отечественной иконописи, корни которой достигают восточно-византийских источников, когда основой иконы был канон с присущими ему символами цвета, жеста, атрибутов. «Восточный обряд, – говорит он, – сохранил принципы, на которых базировалось раннее христианство еще со времен его легализации. Основным свойством является углубление – через внешние признаки сакральной атрибутики во внутреннее содержание Божественной литургии. Здесь все – от больших до мельчайших деталей – имеет исключительное значение. Наша икона завораживает своим внутреннем смыслом» [5].

Такими работами являются и его иконы. Воссоздавая украинские чудотворные Зарваныцьку, Почаєвскую, Белзкую, Холмскую, Самборскую, Бучацкую, Корсунскую иконы, он развивает традицию, добавляя количество пристоячих, вводя к их сонму таких выдающихся деятелей в истории Украины, как митрополит Андрей Шептицкий, патриарх Йосиф Слепой, Степан Бандера, Роман Шухевич и других, создает образы ново провозглашённых украинских святых. Роман Васылык считает, что когда достигается гармония между идеей образа и решением, между содержанием и формой, тогда такие произведение достигают предела идеала. А если в произведении находиться точка столкновения между процессом мастера, концепцией теологов, ведущей идеей, которая захватывает общество, то произведение становится ценным для потомков [5].

Отдельной темой в иконописном творчестве Романа Васылыка является серия икон «Покров». Одну из них художник посвятил 2000-летию Рождества Христового, 1000-летию крещения Украины – Руси и 10-летию независимости Украины. Персонажи, символика, колористика и композиция иконы позволяют утверждать, что она на удивление выразительная, актуальная и новаторская: на голове Богородицы корона, в правой руке скипетр – царские (государственнические) атрибуты, на левой – дитя Иисус, который держит земной шар, увенчанный крестом, – символ торжества христианства на планете. Новаторство в том, что Богоматерь появляется как типом Покрова (на руках омофор) так типом Одыгитрия – с дитятком [1, 231]. Под сенью омофора и мафория изображено 20 исторических фигур церковных иерархов и светских мужей, в том числе канонизованных, какие причастные к развитию, возрождению, укреплению и соборности Украинского государства, экуменичности ее конфессий, религиозной жизни. Слева от фигуры Пресвятой Богородицы на иконе расположенные государственники: князья Владимир, Ольга, Ярослав, Борис и Глеб, Данила (Галицкий), гетманы Хмельницкий и Мазепа, председатель Центрального Совета М. Грушевский и 13-ть канонизованных мучеников из с. Пратулин на Холмщине, которых уничтожили в середине XIX ст. за оборону Вселенской церкви. Типажи мучеников унифицированы, традиционно украинские: прическа, усы, вышиванка. На правой стороне иконы – церковные иерархи: святые Антоний, Теодосий, Олимпий, Петр Могила и Йосафат, митрополиты Илларион, Исидор, Велямин Рутськый, Андрей Шептицький, патриарх Слепой, епископы [1, с. 231].

Однако Роман Василик не только известный практик церковного искусства он является также ключевой фигурой в сфере подготовки молодых художников в церковном искусстве. На территории Западной Украины уже больше двадцати лет достаточно успешно работают разные светские и церковные заведения, которые готовят специалистов в отрасли изобразительного и декоративно-прикладного церковного искусства. Процессы, связанные с возобновлением независимости Украинского государства, реабилитацией религии, легализацией Украинской Греко-католической церкви, поставили новые задания и перед художниками края. Необходимо было, в частности, возродить прерванный процесс подготовки специалистов сакрального искусства. Ситуацию усложняло то, что подавляющее большинство общества в результате мощного натиска предыдущей идеологической системы потеряло связь с традициями и духовным традициями предыдущих поколений. Это касалось не только мирян, но и проводников религиозной жизни – священников, нередко епископов, а также части художников. Художники, вместо того, чтобы, опираясь на достижения предшественников, быть в авангарде развития церковного искусства, удовлетворяли прихоти необразованных заказчиков низкопробным рисованиям.

Как указывает сам Роман Василик: «Результат не замешкался: в начале 90-х годов в нововыстроенных храмах начался хаос. Вместо икон – непонятные рисунки, увешанные электрическими гирляндами, бумажными и позолоченными или же пластмассовыми цветами. Курьез заключался в том, что этот китч нравился обществу, поскольку выдавался ей чем-то совершенным. Можно было лишь удивляться, когда рядом с таким образом «украшенным» храмом стояла старая и церковь, скажем, из XVII или XVIII ст., где сохранились тогдашние иконы. Но еще хуже, когда в те давние произведения начали вмешиваться новейшие «богомазы», «освежать» их, что вполне справедливо обеспокоило искусствоведов, ученых» [2, с. 59].

Критически оценивая всю сложность ситуации, художник занялся титаническим делом – организацией кафедры сакральной живописи во Львовской академии искусств. Он понимал, что такие специалисты крайне необходимы, потому что: «...через нехватку специалистов за дело в настоящее время берутся случайные люди, которые будут перерисовывать уцелевшие еще во времена атеистически-большевистского периода работы в храмах таких известных мастеров, как К. Устияновича, А. Монастырского, М. Осинчука, П. Ковжуна, М. Сосенка, М. Бойчука, В. Дядинюка, безымянных художников, которые представляют огромную художественную ценность. Некомпетентность общества, а кое-где и духовных лиц, особенно в отдаленных районах, их безответственность, приводят к ужасным последствиям. Так, возле Дрогобыча, уже во время независимости, были сожжены иконы, переданные церковному обществу из Национального музея во Львове» [3, с. 236].

Художник, не ожидая окончательного свержения советского режима, вводит в учебные планы, как бы формируя сопротивление системе, элементы религиозной тематики. Он, как декан факультета интерьера, берется в 1990 учебном году за руководство дипломной работы студентки Г. Кирчив-Грицай «Современное объемно-пространственное решение церкви с использованием деревянной конструкции». К проекту дипломница прибавила работу в материале – икону Спасителя. Это был первым в истории этого вуза публичная защита дипломной работы с религиозным произведением в коммунистическое время. А уже со следующего учебного года насчитывалось почти 10 дипломных работ из сакральной темы на этом факультете [1, с. 225]. Сложность, специфичность и неотложную потребность подготовки художника сакрального профиля все более осознавал Роман Васылык, он лично вникает в тонкости и масштабы религиоведения, сближаясь, не без содействия брата владыки Павла, с церковным клиром, овладевает принципами отече-

ственной церковной живописи и понимает пути и условия возрождения ее, добивается открытия в 1995 г. отделение сакрального искусства в учебном заведении [1, с. 237].

Концепция деятельности кафедры, которую разработал в начале 1990-х гг. профессор Роман Василик, предусматривает реализацию долгосрочной программы возрождения и развития украинской иконописи с его самобытной стилистикой, а также, по известным причинам, уничтоженной вековой традиции смежных жанров сакрального искусства – сакральной металлопластики, церковной одежды, золотого шитья, искусства церковной книги и тому подобное [4]. В 1990-х годах он также был одним из инициаторов возобновления школы иконописи при монастыре студитов во Львове [5].

Сегодня творческая работа преподавателей и студентов кафедры сакрального занятия живописью под руководством Романа Васылыка осуществляется за такими основными направлениями, как художественное оформление интерьеров сакральных сооружений (полихромия храмов), выполнения произведений сакрального искусства в техниках настенной живописи, мозаики, витража, иконописных произведений, станковое занятие живописью, выставочная деятельность. Подготовку специалистов сакрального искусства от начала основания кафедры осуществляли ведущие специалисты – М. Бидняк, К. Звиринський, В. Овсійчук, о. Л. Пушкаш; М. Кристопчук. Для преподавания в разное время приглашались авторитетные научные работники и теологи. К преподавательской работы были привлечены специалисты в отрасли сакрального искусства – К. Маркович, Р. Кислый, С. Юзефив, Л. Скоп, Р. Косел, Л. Яцкив, І. Шабан [4]. Только на протяжении 1999–2005 гг. преподаватели кафедры организовали 18 персональных выставок, были участниками 15-ти региональных, всеукраинских, международных персональных и коллективных художественных акций, подготовили 21-ну выставку творческих работ студентов. Особенное внимание заслуживают труды преподавателей и студентов кафедры, выполненные для конкретных объектов, в частности, комплексное оформление храмов и в Украине, и вне ее пределов (Англия, Франция, Бразилия, Румыния, Польша), творческих мероприятий, как, например, оформление алтаря для Литургии при участии более Святого Отца Ивана Павла II во Львове [4].

Подготовка специалистов на кафедре сакрального искусства осуществляется за разработанными образовательно-профессиональными и учебными программами, а преподаватели кафедры являются авторами учебных учебников и пособий, рекомендованных Министерством образования и науки Украины, среди них: «Украинское сакральное искусство»; раздел словаря «Теория и практика сакрального искусства в высшем образовании Украины», учебного пособия «Художественная школа в системе национального образования Украины» (Р. Васылык), «Украинское сакральное искусство» (соавтор Р. Васылык) и тому подобные [4]. Дипломные и курсовые работы студенты кафедры чаще всего исполняют на реальных объектах. Это, в частности, проекты, витражи, полихромии, иконы для церквей в Перемишле (Польша), Нансе (Франция), храма Рождества Пресвятой Богородицы и церкви Святого Духа во Львове, мемориальной часовни памяти павших воинов УПА в с. Белый Камень (Золочевський район на Львовщине), часовни ВМС Украины в Севастополе, реставрация произведения выдающегося художника первой половины XX ст. Антона Манастирського в храме Преображення Господнего в г. Борислав и т.п.

Фигура Романа Василика является одной из ключевых и самых ярких в кругу западноукраинских художников современной украинской иконописи и педагогов в отрасли церковного искусства. Подытоживая вышесказанное, можем констатировать, что творчество Романа Васылыка иконописца, монументалиста является прогрессивным, плодотворным, основанным на глубоких знаниях процессов развития украинского церковного искусства. Одной из ведущих украинских кафедр профессионального преподавания практики церковного искусства можно считать кафедру сакральной живописи Львовской национальной академии искусств, где реализуется долгосрочная программа возрождения и развития украинской иконописи, разработанная Романо Васылыком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадяк В. Творчий та громадський шлях Р. Василика / В. Бадяк // Вісник Львівської академії мистецтв: Збірник наукових праць. – № 18. – Львів, 2007. – С.215–237.
2. Василик Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистетцва / Р. Василик // Вісник Львівської академії мистецтв: Збірник наукових праць. – № 17. – Львів, 2006. – С.58–66
3. Василик Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання / Р. Василик // Вісник Львівської академії мистецтв: Збірник наукових праць / Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. За ред. Р.Т. Шмагала. – Львів: Українські технології, 1999. – С.234–238
4. Кафедра сакрального мистецтва ЛНАМ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lnam.edu.ua/departments/ua/3/16/103/
5. Ключковська І. Роман Василик. Шлях до ікони. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.day.kiev.ua/uk/article/cuspilstvo/roman-vasilik

Ермалицкая К.Ф.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛАЗЕРНЫЙ МИКРОАНАЛИЗ СТАРИННЫХ МОНЕТ, ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА И ЖИВОПИСИ

Лазерная атомно-эмиссионная спектроскопия (ЛАЭС) – это метод элементного анализа, основанный на испарении вещества образца короткими (~10–8 с) лазерными импульсами. К основным достоинствам данного метода относятся малая деструкция поверхности (диаметр кратера – 50 мкм, глубина – от 15 мкм); возможность дистанционного исследования объектов, в том числе и находящихся под водой; анализ объектов сложной формы и точное задание места воздействия лазерного луча; отсутствие необходимости механической и химической подготовки поверхности (не нужна очистка, удаление окислов, патины и т.д.); одновременное определение концентрации всех элементов, как металлов, так и неметаллов. Главным отличием ЛАЭС от недеструктивных методов анализа является возможность определять концентрацию элементов не только на поверхности объекта, но проводить послойное исследование образца по глубине. Послойный лазерный микроанализ с микронным и субмикронным разрешением слоя позволит существенно расширить области применения ЛАЭС, в частности для исследования керамики, стекол, в том числе и использовавшихся при изготовлении зеркал, живописи, а также позволит проводить оценку подлинности старинных монет и ювелирных изделий.

ЛАЭС широко применяется для анализа предметов искусства и артефактов на протяжении последних 15 лет: проводились работы по лазерному микроанализу мраморных скульптур [1], изделий из бронз, долгое время находившихся в морской воде [2], золотых и бронзовых старинных украшений [3] и др. Целью данной работы изучение возможностей двухимпульсной ЛАЭС для микроанализа старинных монет, живописи, стекол и керамики с микронным и субмикронным разрешением.

Исследования проводились на лазерном двухимпульсном спектрометре LSS-1 (производства совместного белорусско-японского предприятия LOTIS Tii, г. Минск). Особенностью данного спектрометра является использование для испарения вещества сдвоенных лазерных импульсов, разделенных микросекундными временными интервалами. При этом основная доля энергии второго импульса расходуется не на испарение вещества, т.е. деструкцию поверхности, а на дополнительный прогрев и возбуждение парогазового облака, испаренного первым импульсом. Использование сдвоенных лазерных импульсов по сравнению с одиночными позволяет в 5-10 раз (в зависимости от исследуемого вещества) повысить чувствительность метода и, соответственно, снизить погрешность анализа без увеличения деструкции поверхности [4]. Толщина испаряемого 1 парой сдвоенных импульсов слоя зависит от энергии и плотности потока лазерного излучения, теплофизических свойств материала (в основном, температуры и теплоты плавления). Измерения деструкции поверхности различных образцов при двухимпульсном лазерном воздействии с помощью микроинтерферометра Линника МИИ-4 показали, что толщину испаряемого слоя можно варьировать от 0,1 до 3 мкм.

Двухимпульсная ЛАЭС живописи основана на определении содержания элементов в пигментах и красках при непосредственном воздействии лазерного излучения на картину. Так, например исследование 10-10-10-11 г белой краски позволит определить основной компонент белил: свинец, цинк или титан, т.е. в ряде случаев судить о временных рамках создания произведения и его подлинности. Следует отметить, что при воздействии импульсного лазерного излучения наносекундной длительности на масляные краски происходит плавление краски по периметру кратера и затекание расплава в образовавшуюся лунку. При этом двухимпульсная ЛАЭС «превращается» в практически недеструктивный анализ – визуально невозможно определить место воздействия лазерного излучения. Спектр (аналитические линии обнаруженных в краске элементов) лазури, полученный методом двухимпульсной ЛАЭС, приведен на рисунке 1.

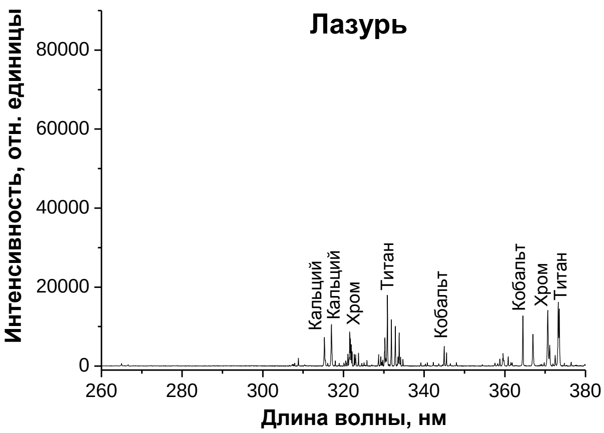
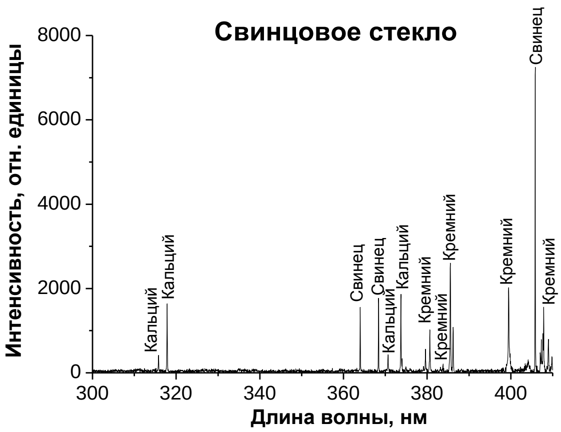


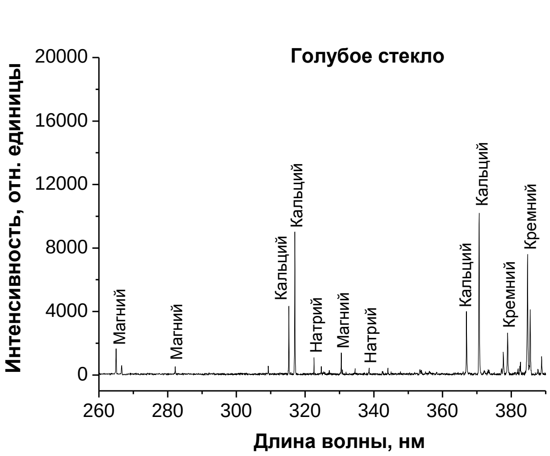
Рис. 1 – Спектр лазури, зарегистрированный при двухимпульсном лазерном возбуждении

Из приведенного спектра видно, что для определения каждого элемента используется, по крайней мере, 2-3 спектральные линии, что позволяет исключить ошибку в определении компонентов краски, а также при проведении количественного анализа существенно снизить его погрешность.

Малая длительность импульсов (~ 15 нс), высокая плотность мощности излучения, малая площадь воздействия позволяет использовать двухимпульсную ЛАЭС для исследования цветных стекол, керамики, в том числе и глазурованной, а также эмалей. Кратер на поверхности объекта после воздействия лазерного излучения заметен, однако деструкции образца не происходит. Двухимпульсная ЛАЭС позволяет определить как состав. И, соответственно, вид стекла, так и неорганические красители, которые использовались для его окраски. Спектр свинцового стекла, являвшегося основой старинного зеркала, а также спектр голубого стекла, зарегистрированные методом двухимпульсной ЛАЭС приведены на рисунке 2.



А



Б

Рис. 2 – Спектр свинцового стекла, являвшегося основой старинного зеркала (А) и спектр голубого стекла (Б), зарегистрированные при двухимпульсном лазерном возбуждении

Двухимпульсная ЛАЭС является предпочтительным методом малодеструктивного анализа артефактов, поскольку поверхность образца перед анализом не нужно очищать от патины, при этом место воздействия лазерного излучения можно выбирать произвольно. Фотографии деструкции поверхности бронзовой фибулы (2 в.до н.э., д. Ивань, Слуцкий район) при двухимпульсном лазерном микроанализе приведены на рисунке 3. При исследовании на поверхности образовался кратер диаметром 60 мкм, глубиной 50 мкм. В ходе анализа были определены концентрации основных компонентов – цинк – 9,76 %, олово – 7,73 %, свинец – 1,83 %, медь 79,66 %.

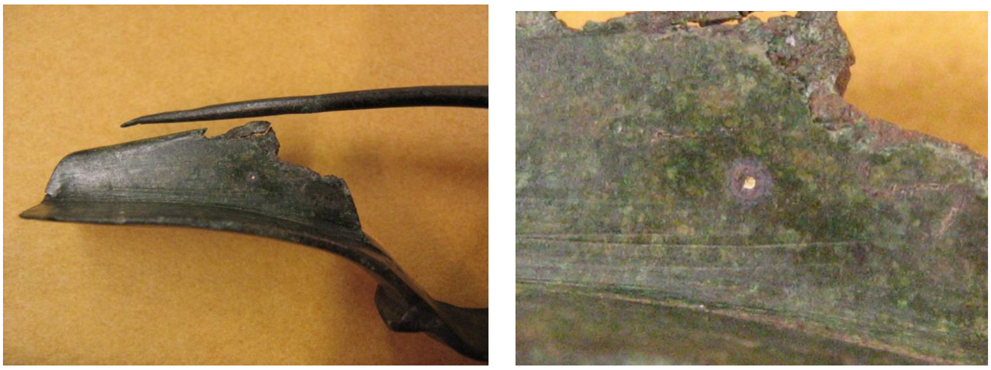


Рис. 3 – Деструкция поверхности бронзовой фибулы
(2 в. до н.э., д. Ивань, Слуцкий район) при двухимпульсном лазерном микроанализе

Возможности двухимпульсной ЛАЭС рассмотрим на примере исследования старинные монеты из клада второй половины XVII века из деревни Гричино Дзержинского района Минской области, найденного в 1978 году местной жительницей. В 1990 г. 207 монет (что составляет лишь небольшую часть депозита) поступили в Нумизматический кабинет исторического факультета Белорусского государственного университета. Изучение клада позволило определить, что он был сокрыт не ранее 1665 г. Основная часть депозита представлена биллоновыми эмиссиями Шведской Прибалтики (Густав II Адольф, Кристина Августа, Карл X Густав, Карл XI). Незначительную, менее 5 %, часть составили монеты Речи Посполитой и Пруссии. Шведские владения в Прибалтике представлены продукцией монетных дворов Риги: как городского (с 1621 года чеканил монету с гербом города – два скрещенных ключа под крестом), так и открытого в 1644 году государственного (помещал на своих монетах герб Ливонии «Шагающий грифон»). Среди солидов (а это единственный номинал, присутствующий в кладе) очень много монет, подлинность которых вызывает сомнения. Есть экземпляры, несомненно, фальшивые. Их отличают грубые ошибки в дате чеканки и неряшливое общее оформление. Присутствуют монеты без явных ошибок, но изготовленные не из биллона, а из меди, и несущие следы поверхностного серебрения. Таким образом, визуальное определение монет как «подлинных» или «фальшивых» является крайне сложным и, в значительной мере, субъективным.

Для анализа были отобраны 39 монет, атрибутированных как солиды Кристины Августы Ваза (1632–1654), отчеканенные городским монетным двором. Для анализа были взяты 2 группы монет: 14 солидов, атрибутированных как подлинные и 12 солидов, отнесённых к фальшивым. Качественный элементный анализ методом двухимпульсной ЛАЭС подтвердил выводы визуального анализа – в спектрах подлинных монет значительно выше содержание серебра по сравнению с фальшивыми [5]. Однако основное отличие фальшивых монет – это серебряное покрытие, концентрация Ag в котором быстро снижается с глубиной в отличие от подлинных монет (рисунок 4). В подлинных монетах содержание компонентов практически не изменяется с глубиной, небольшие вариации концентрации, вероятнее всего, связаны с несовершенством технологии плавки исходного материала. В фальшивых монетах концентрация серебра и алюминия убывает с глубиной, а содержание меди возрастает. Это указывает на то, что, по-видимому, на медные монеты было нанесено серебряное покрытие с примесью алюминия. Различие концентраций меди и серебра в исследованных монетах связано с различной степенью повреждения (истертости) серебряного покрытия. Даже, если внешне монеты выглядят одинаково, на поверхности некоторых из них может находиться различный по толщине слой серебра Ag, скрытый темной патиной. Различие в концентрации свинца Pb вероятнее всего связано с несовершенством технологии плавки металлов. Свинец Pb плохо растворяется в медной основе, поэтому в современном производстве используются специальные технологии для перемешивания расплава и равномерного распределения примесей по объему при кристаллизации. В исследуемых монетах содержание свинца может отличаться даже в различных местах одной и той же монеты.

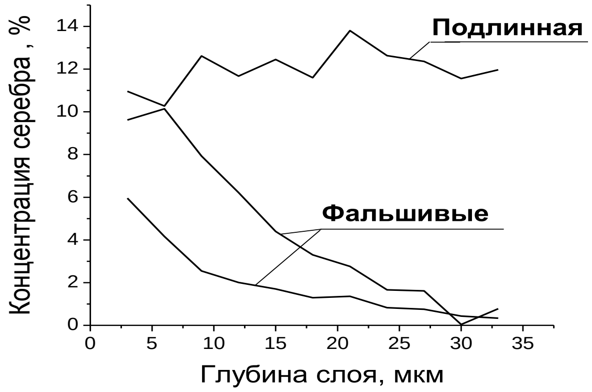


Рис. 4 – Зависимость концентрации серебра в подлинной и фальшивых монетах
от глубины слоя при двухимпульсном лазерном микроанализе

Таким образом, лазерная атомно-эмиссионная спектроскопия является одним из наиболее предпочтительных методов качественного и количественного анализа монет, поскольку позволяет при минимальной степени деструкции поверхности не только сделать выводы о подлинности исследуемых образцов, но и определить концентрацию всех элементов, а также толщину покрытия. При этом лазерное воздействие может осуществляться в любую точку монеты, даже в гурт или осколок монеты площадью несколько квадратных мм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Laser-Induced Breakdown Spectroscopy (LIBS): Fundamentals and Applications / A.W. Miziolek, V. Palleschi, I. Schechter (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 620 p.
2. Archaeometric analysis of ancient copper artefacts by laser-induced breakdown spectroscopy technique / M. Corsi [et al] // Microchim. Acta. – 2005. – Vol. 152. – № 4. – P. 105-111.
3. Spectral standard-free laser microanalysis of gold alloys / M.V. Belkov [et al] // Journal of Applied Spectroscopy. – 2005. – Vol. 72. – № 3. – P. 376-381.
4. Voropay, Y.S. Spatial heterogeneity of double pulse laser induced plasma of copper alloys / Y.S. Voropay, K.F. Ermalitskaia // European Physics Journal D. – 2011. – Vol. 64. – P. 453-458.
5. Воропай Е.С., Ермалицкая К.Ф., Сидорович В.М., Плавинский А.Н. / Элементный анализ серебряных монет методом двухимпульсной лазерной атомно-эмиссионной спектроскопии/ Е.С. Воропай, К.Ф. Ермалицкая, В.М. Сидорович, А.Н. Плавинский // Вестник БГУ. – Сер. 1. – 2013. – № 1. – С. 11-17.

Жиров В.В.
(Украина, г. Киев)

ПЕЙЗАЖНЫЙ ЖАНР В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Важнейший и самый древний вид пейзажа – это изображение первородной природы или сельской местности. Такое первичное понимание французского слова «paysage» и немецкого «landschaft» – образ села, образ земли, за три века прочно укоренились в нашем языке. Марина (морской вид) сформировалась в европейском искусстве XVII века и получившая развитие в XVIII веке и индустриальный ландшафт, зародившийся на в конце XVIII – начале XIX веков, а также городской пейзаж (ведута) составляют разновидность темы.

Сегодня само слово «жанр» понимается достаточно широко – как сформированное разделение видов искусства, как масштабная тема. Выделение пейзажа в самостоятельный жанр происходило постепенно. Задатки пейзажа появились еще в эпоху неолита в наскальных росписях, керамике, различных орнаментах, включая условно-знаковые обозначения небесного свода, светил, сторон света.

В искусстве Двуречья и Египта складывается восприятие природы как среды действия, сохраняя сказочно-мифологический смысл, но одновременно приобретая более конкретный характер. Например, деревья начинают отличаться по видам. Древнеримская живопись, почувствовав контрасты города и сельской местности, среды реальности и среды идеала, рождает самостоятельные пейзажи, которые появляются в иллюзорных росписях, украшающих жилье. Фруктовые сады, в которых полно птиц – это мотивы утопического царства гармонии. Изображение природы на стенах зажиточных домов близкие к нашему пониманию пейзажа. Художники, которые их писали, уже имели представление о воздушной перспективе. Как пишет

В. Стасевич, «написаны пейзажи широко, не без ясных намёков на атмосферные световые эффекты... Свободные, широкие мазки кисти лежат одни возле других… Сливаясь между собой, и зритель получает впечатление как бы действительных света и воздуха» [7].

Совсем другое впечатление производят пейзажи в средневековом искусстве. Удивительные горки и холмы на фонах византийских и древнерусских икон или в западноевропейской живописи, разделяют мир на земной и божественный, будто охраняют пространство религиозных сцен.

В конце средневековья живописное среда включает в себя разнообразие созерцания реального мира. Цветы «райских садов» детальной наглядностью иногда соревнуются с таблицами ботанических манускриптов, а волшебное сияние все более уподобляется натуральным световым эффектам. В картинах мастеров XV века золото, фантастический цветной оттенок, приобретает сходство почти реального солнечного блеска.

У многих знаменитых художников, эпохи Нового Времени (таких, как братья ван Эйк), вместо условных орнаментальных фонов появляются широкие панорамы мироздания.

Наивысшие достижения пейзажного жанра во времена Ренессанса, от Леонардо и Дюрера до Брейгеля-старшего связанны с идеей микрокосмоса, человека как органической части мироздания, малого мира отображающего закономерности большого мира. Благодаря этому фигура человека и пейзаж оказываются в нерушимом единстве. Например, известная «Мона Лиза» Леонардо что предстаёт на фоне величественного ландшафта и одновременно олицетворяет его в виде некой таинственной «души природы».

Разнообразен европейский пейзаж XVII века. Живописцы барокко изображают стихийную, иногда грозную мощь природы. Классицизм разрабатывает тип «идеального пейзажа», героического или идиллического, проникнутого мечтой о золотом веке (картины К. Лоррена и Н. Пуссена). Голландские живописцы (Я. ван Рейсдал, Я. ван Гойен), виртуозно используя тональные свойства колорита, сочетают ощущение изменчивости мира с идеей связи обжитой, близкой человеку сельской среды и величавых, безграничных пространств. Вместе с тем единство, присущее ренессансному пейзажу, распадается на отдельные разновидности ландшафта (морские, лесные, горные, сельские, городские пейзажи).

Поиски света-воздушного правдоподобия и театрализованной условности противоречий сочетаются в пейзаже XVIII века. Одним из кульминационных этапов истории пейзажного жанра является эпоха романтизма. Природа, воплощенная с волнующим лиризмом, свидетельствует о безграничных возможностях человеческого духа, что познал её и соревнуется с ней. Вместе с тем романтизм, например, такие мастера как немец К.Д. Фридрих, усиливает патриотическое звучание пейзажных образов, превращает родные виды природы на обобщенные символы национального самосознания. В России восприятия ландшафта как эпической поэмы о родине находит классической выразительности в работах И. Шишкина, А. Саврасова, И. Левитана, А. Куинджи, Ф. Васильева.

Французские художники 60-х годов XIX века (К. Моне, Э. Мане, К. Писсаро и др.) пытались в своих произведениях передать впечатление от естественного, богатой цветовыми оттенками среды, наполненной светом и воздухом. Эти художники ценили очарование быстро преходящего момента жизни. Само название их живописи – импрессионизм, произошло от французского слова «impression» – впечатление. «Впечатление. Восход» – так называлась картина Клода Моне, показанная на выставке в Париже в 1874 году. В этой выставке принимали участие многие живописцы нового направления. Известный критик Луи Леруа, посетивший выставку одним из первых, окрестил ее участников импрессионистами, да и они сами впоследствии стали называть себя именно так. Художники импрессионисты с непревзойденным мастерством воспроизводили меняющиеся состояния природы, неуловимость момента. Произведения импрессионистов дарят нам ощущение радости жизни и единства человека со всем что его окружает. Художники этого направления писали то, что видели вокруг себя – сады, поля, улицы, прохожих, друзей и знакомых. Они пользовались чистым цветом, стараясь не смешивать краски на палитре и не добавлять черных и серых тонов. Через своеобразную живописную манеру поверхность картин у импрессионистов кажется трепещущий благодаря чему им удавалось передать блеск солнечных лучей, рябь на воде, улыбку, что мелькнула на лице человека.

Импрессионизм привносит в пейзажный искусство свежесть колористической игры, а символизм и модерн – любовь к декоративному, созвучного театральной живописи обобщению, где сочетаются реальность и фантастическая мечта, реальность и сновидения. С модерном связан интерес к национально-романтическому началу, взгляд на натурную композицию как на возвышенную «песню земли», состоящею из наиболее постоянных примет ландшафта страны (например, пейзажи русского художника И. Билибина и финна А. Галлен-Каллелы).

В искусстве XX века жанр пейзажа все более приобретает вид некоего волшебного пространства, где-то сплетаются, то расходятся идеи реализма, верности натуре и авангардного воспарения над реальностью. Так от ранних, реалистичных образов природы переходят к абстракциям российский мастер В. Кандинский

и голландец П. Мондриан. Но реалистический метод продолжает занимать в пейзаже XX века господствующее место.

Марина – морской пейзаж – это жанр пейзажной живописи, сложившийся в европейском искусстве XVII века и получившая развитие в XVIII веке прежде всего в творчестве французских художников. Полотна Верне (например, «Итальянская гавань»), Волера («Абордажный бой»), Лакруа («Морской залив»). Тогда коллекция живописи считалась неполной, если не было хотя бы одного произведения Верне. Популярность марины объясняется не только мастерством художников, но и возросшим в ту эпоху интересом к путешествиям.

Но не только французские живописцы писали морские пейзажи. Например, в Голландии XVII века морские пейзажи (марины) писали как пейзажисты, так и мастера натюрмортов, которым считался Альберт Кейп («Лодки на Холладс Дип»). Также Саломон ван Рейсдал после 1631 создал большое количество так называемых прибрежных пейзажей («Морской пейзаж в золотых тонах», «Паром»).

Пожалуй, ярчайшее явление в маринистки которое состоялось в XIX веке, это русский художник И. Айвазовский (1817–1900). Благодаря необычайному таланту и трудолюбию он внес весомый вклад в жанр марины и обогатил его многими шедеврами. Айвазовский очень живо передавал движение тяжелых свинцовых облаков, морскую даль, едва окрашенную в голубовато-зеленоватый тон, и бурый цвет волн. Особую привлекательность подобных картин составляет тонко замеченный непрерывный ритм движения, воскресшего в памяти хаоса звуков, сопровождающих морской прибой. Рев ветра, раскаты волн, тяжело падающих на берег, мелодичный рокот гальки, сбегает в море вместе с водой – вся эта музыка морского прибоя часто возникает при взгляде на картины Айвазовского («Среди волн», «Девятый вал», «Черное море» и многие, многие другие).

Всегда ли художник предпочитает воспевание природы в чистом виде, без архитектурных зданий? Далеко не всегда. Ведь здания оживляют вид, придают новый смысл. Даже не будучи исторической и художественной ценностью, они в единстве с окружающей местностью приобретают особую выразительность, воспринимаются важными, а иногда главным звеном композиции. Многие мастера вдохновляются городским пейзажем, когда в картине архитектурным строениям принадлежит основное место.

Истоки ведуты (городских пейзажей) достигают еще XV века. Тогда они служили лишь декорациями к историческим сцен (как, например, в картине Джентиле Белкина «Процессия на площади Сан Марко»). Постепенно городские пейзажи приобретают все более важное значение в картинах голландских живописцев, переехавших в Италию и вдохновленных живописными руинами античных зданий (например работы Гаспара ван Виттель). Выделение городского пейзажа в самостоятельный жанр впервые состоялось в творчестве Люки Карлевариса, который работал преимущественно в Риме и Венеции («Пейзаж моста на реке», «Пунта делла Догана»). А настоящий триумф ведуты связан с появлением в искусстве Джованни Антонио Каналетто.

Городские пейзажи Яна ван дер Хейдена (например, «Площадь Дам в Амстердаме с новой ратушей») произведут большое впечатление на юного венецианца Джованни Антонио Каналетто (1697–1768) и определят его творческий путь. Выдающийся мастер ведут (популярных в XVIII веке городских пейзажей, особенностью которых была топографическая точность) продолжил традицию монументальных и аллегорических изображений Дж. Беллини (1429–1507) и В. Карпаччо (1460/65–1525/26), а также «открытого» им в Риме голландского художника Гаспара Ван Виттеля, который объединил в своем творчестве элементы «северной» и «южной» ведут (например, картина «Вид Рима»). С работами Яна ван дер Хейдена Каналетто познакомился, скорее всего, в Лондоне и с тех пор он, вслед за голландским мастером, создавал композиции с глубокой архитектонической перспективой, прозрачной фактурой, мягким колоритом и ярким светом (например, такие картины как «Регата на Канале Гранде», «Двор каменотеса»). Интересно, что произведения Яна ван дер Хейдена вдохновляли и племянника Каналетто, его ученика, известного живописца Бернардо Беллотто (1721–1780), такие работы, как например «Старая рыночная площадь в Дрездене» и «Новая рыночная площадь в Дрездене».

Исследователи отмечают, что насыщенный цвет и равномерное освещение делают живопись Каналетто лучезарной, радостной, прозрачной и прекрасно аккуратной. Он любит горизонтали и ничем не ограниченным по бокам пространством, а прием «идущей на зрителя» перспективы делает передний план его картин подобным сценической площадке (например, «Канале Гранде между Палаццо Рэмбо и Палаццо Вендрамин»).

Известные венецианские ведуты очень нравились иностранцам. Многие монархи «выписывали» венецианцев в свои страны, чтобы они так же искусно изображали виды их городов. Сам Каналетто, его ученик и племянник Беллотто, а также последний выдающийся ведутист Франческо Гварди (1712–1793), получив славу мастеров городского пейзажа у себя на родине, получали приглашения из-за границы и подолгу работали там, открывая европейцам новые возможности развития этого жанра. Например такие картины

Каналетто как «Вид на Лондон из-под арки Вестминстерского моста», «Вид Темзы и Вестминстерского моста со стороны Сомерсет-Хауза».

Благодаря популярности венецианских ведут городской пейзаж занял место в творчестве художников разных стран. И в наше время художники, каждый по-своему, воспевают родные города в своих произведениях.

История возникновения и развития пейзажного жанра весьма богата. Мы обратили внимание только на некоторые этапы развития этого жанра и на некоторые его разновидности, которые по нашему мнению являются основными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алёхин А. Архитектура в пейзаже // Юный художник. – 1987. – № 12. – С. 38–41.
2. Богемская К. Синьяк, художник моря // Юный художник. – 1988. – № 10. – С. 12–15.
3. Богемская К. Французские импрессионисты // Юный художник. – 1988. – № 2. – С. 36–41.
4. Голландские пейзажисты XVII // Великие художники. – 2003. – № 72. – 31с.
5. Дерябина Е. Французские маринисты // Юный художник. – 1988. – № 1. – С. 12–16.
6. Джованни Антонио Каналетто // Великие художники. – 2003. – № 76. – 31 с.
7. И. Айвазовский // Галерея искусств. – 2005. – № 5. – 31 с.
8. Куманьков Е. Любите город! // Юный художник. – 1989. – № 1. – С. 2-4.
9. Соколов М. Пейзаж // Юный художник. – 1989. – № 3. – С. 30–35.
10. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность. Пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.

Журавлева Е.О.

(Российская Федерация, г. Тюмень)

КОНФЛИКТ СТАРОГО И НОВОГО КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО СИБИРСКОГО ГОРОДА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ ТЮМЕНСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВОК «70-ЛЕТИЮ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ПОСВЯЩАЕТСЯ», XVI ВСЕРОССИЙСКОГО ФЕСТИВАЛЯ АРХИТЕКТУРЫ, ДИЗАЙНА, ИСКУССТВ)

Город представляет собой динамичную систему, связанную с социальными процессами, посредством которых создаются городские пространства. Городской ландшафт складывается поэтапно и основные исторические события, периоды становления архитектурного облика города находят свое отражение в произведениях художников, отображающих его исторический облик шаг за шагом.

Произведения живописи и графики являются выборкой наиболее интересных исторических видов города, его архитектурных объектов, переработкой его неоднородной и разновременной архитектурной ткани в соответствии с субъективным видением автора. Посредством произведений искусств складывается своеобразный художественный образ города, наиболее точно отражающий определенный исторический этап становления городской среды, отношения к ней современников, а также неуклонно возникающих в связи с этим проблем и конфликтов.

На сегодняшний день урбанизация становится основным фактором городских трансформаций. Быстрый рост городов сопряжен с быстрой утратой огромного пласта исторической застройки: разрушены и снесены создаваемые годами произведения архитектуры, утрачен первоначальный облик исторических улиц, необратимо изменен природный ландшафт, изначально повлиявший на выбор места основания города.

Вместе с невосполнимыми утратами теряется и мироощущение определенной эпохи. В связи с этим ценность произведений искусства неоспорима.

Особое место в культурной истории нашей страны занимает развитие изобразительных искусств городов Сибири. Современный этап становления городской среды конкретного сибирского города возможно рассмотреть на материалах двух отдельно взятых тюменских выставок искусств, проходивших в 2014 г.

Одна из них – XVI Всероссийский фестиваль архитектуры, дизайна, искусств – ежегодный конкурс, в котором принимают участие студенты, преподаватели, дизайнеры, творческие организации и бюро, мастерские, студии, проектные и производственные организации, занимающиеся проектированием, производством и реализацией дизайнерской продукции. На выставке-конкурсе фестиваля были представлены работы мастеров живописи, графики, а также различных направлений дизайна.

Другая же выставка подводила итоги 70-летней работы тюменского Союза художников. Здесь представлены лучшие этапные произведения тюменских художников с 1944 года и до настоящего времени. В экспозицию вошли более 200 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного

искусства, которые прошли отбор на всесоюзных, всероссийских, региональных выставках и были отмечены премиями и грантами.

Несмотря на различную направленность и возрастные категории обеих выставок, можно отметить наиболее часто встречающийся жанр живописных и графических произведений – городской пейзаж. Однако, несмотря на прогрессивность первой выставки, «героями» картин становятся не стекло и металл новостроек, а все те же каменные и деревянные «старички» архитектурной среды города. На этом фоне особое место в работах современных тюменских художниках занимает конфликт исторической и современной застройки.

Все посвященные городу произведения можно разделить на три блока: «Тюмень каменная» (О. Белозерова, серия работ «Тюмень каменный город»; Ю.А. Рыбьяков «День октября», «Хмурый день»), «Тюмень деревянная» (А.В. Васильев «Весна на Самарской»; Ю.А. Рыбьяков «Ветераны тюменской архитектуры ул. Самарской», «Ул. Подгорная», «После дождя»; М.М. Гардубей «Вечер на Орловской», «Балкон»; О.Ф. Трофимова «Самый красивый и старый»; С. Девятьярова серия работ «Деревянная Тюмень»), и «противостояние» – условно названный блок, включающий картины с трансляцией конфликта современной застройки и исторической архитектуры. Данный блок представлен диптихом А.Н. Газеевой «Назад в будущее», картиной А.П. Ердякова «Тюмень приходящая».

Большинство работ указанных блоков – фиксация реальных городских видов. Картины большей частью напоминают пленэрный зарисовок в лучшем его проявлении – в них нет монументальности, но нет и замыленности, они легки и одухотворены. Произведения очень близки к реальности, но подчас изображаемое искажается и утрируется, что несомненно красит созданный автором художественный образ города, способствует сопереживанию.

Город выступает не в качестве антуража к историческим событиям, но как главное действующее лицо. При этом не будет ошибкой назвать его именно действующим лицом – характерная покосившаяся, потемневшая и осевшая от времени жилая частная застройка, каменные ювелирные доминанты города – церкви и прочие объекты историко-культурного значения, любовно написанные мастерами, полны жизни, и, в обрамлении из деревьев и придорожной растительности, они сами уже являются готовыми произведениями, произведениями природы, рук человека, а также времени и пространства. На полотнах редко встречаются другие обязательные составляющие города – будь то транспорт или городские жители, животные, тем самым художниками выявляется самоценность изображаемой архитектуры.

Тюменских художников вдохновляет архитектура старого города. Основное тематическое направление – город как историко-культурная единица. Акцент в городских пейзажах Тюмени редко делается на состоянии природы – в названиях картин часто присутствуют названия улиц, и данная привязка к определенному месту еще раз подчеркивает историческую значимость застройки, дает возможность зрителю представить себя в конкретной части города, а также обостряет момент непостоянности, изменчивости облика города, дает осознание того, что возможно в скором будущем данная улица будет выглядеть совсем иначе. Точка зрения чаще всего берется на уровне глаз художника, что дает большее включение в изображенное и добавляет камерности.

Образ города имеет достоверный характер, средствами выразительности передаются особенности местности, материальная среда изображается с явными приметами времени.

Урбанистическому сухой современной застройке противопоставляется живописность и эстетика исторической застройки. Работы отличаются проработкой, контрастным решением планов, лирическим настроем в передаче образа исторического города.

Основной мотив работ блока «Тюмень деревянная» – тихая безлюдная улочка деревянной Тюмени. Композиции большей частью статичные, трехплановые: земля, дорога либо растительность на первом, архитектурный объект на втором, небо на третьем, реже встречаются четырехплановые с постройками на втором и третьем планах. Главные эмоциональные носители – свет, цвет.

Особо можно отметить работы М.М. Гардубея, где город выступает не только как историко-культурная единица, но как сфера жизни и бытования человека.

На переднем плане картин «Вечер на Орловской», «Балкон» (рис. 3, 4) мы видим простые атрибуты быта: сохнущее белье и возделанный огород на первом полотне, людей в их привычной обстановке, сидящих за столом на балконе, на второй картине.

Жанр бытовой живописи, в котором написана картина «Балкон» предполагает вспомогательную роль архитектурной среды, однако в данном случае передний план с бытовой сценой умышленно затемнен, за счет чего ярким цветовым решением перед нами разворачивается городской пейзаж старого города. Цветовой контраст создает особую атмосферу картине – атмосферу яркого солнечного дня. Ритм цветовых пятен, плотность и проработанность композиции привлекают внимания прежде всего к архитектурной составляющей полотна, а только лишь потом к многофигурной сцене на балконе.

В блоке картин «Противостояние» получает развитие тема, раскрывающая современный облик города через противопоставление современной архитектуры и исторической застройки. При этом автор находится на стороне последней. Урбанизация воспринимается как чужеродный процесс, уничижающий то, что так близко автору.

Простота и красота обычной жилой деревянной застройки становятся еще ближе и родней на контрасте с безликими параллелепипедами современной застройки. Апогей данного конфликта мы можем наблюдать на картине А.П. Ердякова «Тюмень приходящая» (рис. 9). Одинокий обветшалый деревянный домишко оказывается зажат двумя безликими объемами типовых многоэтажек. Контраст в изображении старого и нового обозначает позицию художника, динамика изображения придает сюжету агрессивность и некую обреченность. Отсутствие привязки к определенному месту указывает на повторяемость сюжета, изображенного на полотне.

В диптихе «Назад в будущее» А.Н. Газеевой (рис. 11, 12) нет подобной агрессии, однако статичная композиция в этом случае только усугубляет обреченность отображаемого – на обоих полотнах нашему вниманию предстает уродливый синтез пластика и стекла новостроек и покосившейся от времени деревянной архитектуры. В изображении используется полюбившийся авторами прием контраста – современная архитектура отображена солнечными красками – она как будто залита светом, в противовес старая застройка изображается в мрачной цветовой гамме. Несмотря на это, глаз зрителя не останавливается на залитом светом пластике – ему не за что зацепиться. Примитивные решения новостроя не располагают к восхищению, но и мрачные деревянные постройки не вызывают светлых переживаний – в ясный солнечный день, транслируемый с полотен, они являют собой лишь тени прошлого, и автор призывает нас вернуться в это прошлое, отказываясь от которого, мы обрекаем себя на безликость и бесчувственность в будущем.

Таким образом формирование образа города на картинах тюменских художников развивается по трем основным направлениям, объединенным ярко выраженным стремлением к идеализации старого и выявлением конфликта современного и исторического, основным приемом отображения которого является прием контраста: цветового, тонового, контраста в размере и проработке формы.

Техники отображения различны, их выбор зависит от целей, которые ставит пред собой художник, так большая достоверность достигается в данном случае маслом и акварелью, а большая декоративность и графичность, в ущерб реалистичности, видна в работах, изображенных в смешанной технике акварелью и тушью. В связи с этим, основные линии, развиваемые авторами – пленэрная и декоративная. Основные формообразующие элементы – цвет, свет, тон и линия.

В целом полотна, написанные на современном этапе становления облика города, характерны информативностью, соответствующей тенденциям и веяниям нашего времени – в них находят отражения проблемы сохранения объектов историко-культурного наследия, исторической идентичности города. Современных авторов привлекает эстетика старого города, камерность меленький улочек, с их исчезающей бытовой простотой и красотой. Конфликт исторического и современного четко обозначен, а художники являются уже не просто сторонними наблюдателями процесса урбанизации, но активными сторонниками сохранения исчезающей городской самобытности, уникальной истории сибирского города.

Рис. 1 – Васильев А.В. Весна на Самарской (2013, холст, масло)

Рис. 2 – Рыбьяков Ю.А. Ветераны тюменской архитектуры ул. Самарской (2014, картон, масло)

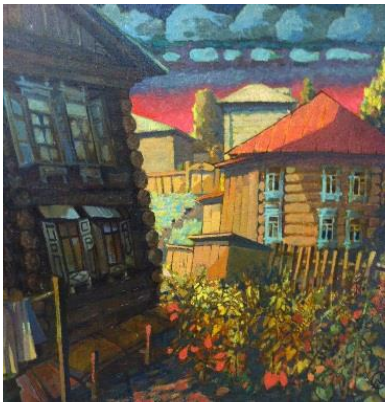


Рис. 3 – Гардубей М.М. Вечер на Орловской (2014, холст, масло)

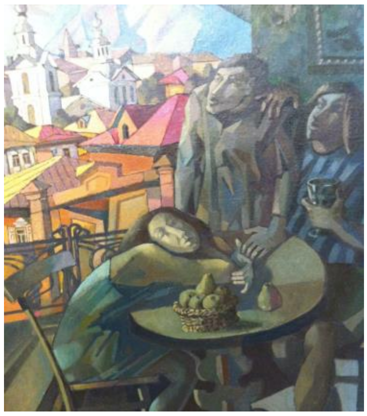


Рис. 4 – Гардубей М.М. Балкон (2014, холст, масло)

Рис. 5 – Трофимова О.Ф. Самый красивый и старый (2013, бумага, акварель)

Рис. 6 – Деветьярова С. Из серии работ Деревянная Тюмень (2014, бумага, акварель, тушь)

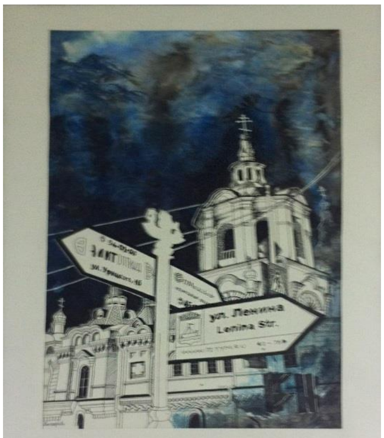


Рис. 7 – Белозерова О. Серия работ Тюмень каменный город (2014, бумага, акварель, тушь)

Рис. 8 – Белозерова О. Серия работ Тюмень каменный город (2014, бумага, акварель, тушь)

Рис. 9 – Ердяков А.П. Тюмень приходящая (2014, картон, масло)

Рис. 10 – Рыбьяков Ю.А. Хмурый день (2012, картон, масло)

Рис. 11 – Газеева А.Н. Диптих
Назад в будущее (2014, картон, масло)

Рис. 12 – Газеева А.Н. Диптих
Назад в будущее (2014, картон, масло)

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев Д.Е. Художественный образ Пскова в живописи XVIII–XIX веков / Д.Е. Афанасьев // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – СПб., 2011. – № 3. – С. 144-149.
2. Демин Г.С. Художественный образ в живописи / Г.С. Демин // Вестник тюменского государственного университета. – 2011. – № 10. – С. 179-185.
3. Нехвядович Л.А. Городские мотивы в живописи Алтая второй половины XX в. / Л.А. Нехвядович // Известия Алтайского государственного университета. – 2012. – Т. 2, № 2 (74). – С. 196-201.
4. Ракова В.Б. Архитектурный образ сибирского города в графике XVII – начала XIX века: дис…канд. искусствоведения: 18.00.01/ И.Б. Ракова. – Красноярск, 2005. – 332 с.
5. Соловьева С.В. Художественный образ и наследие / С.В. Соловьева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – Т. 17. – № 1–1. – С. 218-221.

Кенигсберг Е.Я.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР СОСТОЯНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

В 2014 г. в Беларуси состоялся ряд выставок, демонстрировавших изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн. Экспозиции были как узконаправленные (например, только изобразительное искусство или только дизайн), так и более широкими, включавшими все упомянутые виды. Подавляющее большинство выставок носило локальный характер и представляло один или несколько классических видов искусства. Проекты современного искусства Беларуси чаще всего носили синтетический характер и имели достаточно четкую кураторскую концепцию: выставочно-образовательный «Алфавит» в Гомельской картинной галерее Г.Х. Ващенко [2], студенческий кураторский проект «Сад» в галерее «Академия» Белорусской государственной академии искусств (БГАИ) [5], «Искусственное освещение. Клара и Роза» в Музее современного изобразительного искусства (МСИИ) [7], «Сума Сумарум» в Творческих мастерских «Центр современных искусств» (ЦСИ) и МСИИ [6].

Две наиболее объемных экспозиции 2014 г. были показаны в Минске: «Десять веков искусства Беларуси» [3] и «Avant-gARTe. От квадрата к объекту» [7]. Выставка «Десять веков искусства Беларуси» (работы из коллекции Белгазпромбанка и Национального художественного музея Республики Беларусь и других музеев) в Национальном художественном музее была выстроена по хронологическому принципу: «Византийские традиции», «Ренессанс и барокко», «XIX век. Диалог культур», «Художественные школы на рубеже XIX-XX веков», «Декоративно-прикладное и инситное искусство XX века», «XX век. Метаморфозы», «Современное белорусское искусство». Выставка «Avant-gARTe. От квадрата к объекту» состояла из трех частей и экспонировалась на трех разных площадках: «Avant-gARTe. От квадрата к объекту» в выставочном комплексе на пр. Победителей представляла, по словам организаторов, «новые формы и актуальные тенденции современного искусства», «Сто лет белорусского авангарда» в МСИИ – «авангардные объединения XX века, творчество художников-нонконформистов», «Художник и город. BelART.by» на пл. Я. Коласа – искусство в публичном пространстве. Обе экспозиции имели как достоинства, так и недостатки. К достоинствам следует отнести масштабное представление искусства Беларуси, к недостаткам – отсутствие ясной кураторской концепции, множество недостоверной информации и недопустимое количество ошибок в каталогах и на сайтах выставок. «Десять веков искусства Беларуси» – профессионально подготовленная музееведческая выставка культурологического характера с продуманным пространственным размещением экспонатов, однако на первый план были вынесены работы не из коллекции ведущего государственного музейного учреждения страны, а из корпоративной коллекции одного из банков. Выставка «Avant-gARTe.

От квадрата к объекту» была подготовлена значительно менее профессионально. Были заметны «пробелы в образовании» его куратора, вызывали вопросы, помимо неясного и неопределенного кураторского высказывания, принципы формирования экспозиций и программы сопроводительных мероприятий.

Достаточно активную выставочную деятельность благодаря наличию собственных экспозиционных площадей ведет общественное объединение «Белорусский союз художников» (БСХ). Так, экспозиция Четвертой биеннале живописи, графики и скульптуры «Формазмест-703» [1], показанная в Минске, включала произведения свыше 230 белорусских художников, созданные за последние 2 года. Однако данная выставка лишь формально, по срокам проведения (раз в два года) является биеннале. Работы, как и на большинство выставок БСХ, отбирались выставкомом, биеннале не имела ни темы, ни куратора. Вследствие такого подхода мероприятие является рядовым отчетным показом работ членов БСХ и не может претендовать на включение в европейский художественный контекст.

Республиканская художественная выставка лауреатов, стипендиатов и дипломантов специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи, экспонировавшаяся в Минске, представила широкой спектр творческих взглядов студентов, магистрантов, молодых преподавателей художественных специальностей учебных заведений страны, среди которых традиционно лидируют представители Белорусской государственной академии искусств. Отдельно следует отметить выставку графики Ю. Яковенко «Царство Соломона» в Гродно и Минске (свыше 100 работ, в т.ч. книга ручной работы «Песнь песней царя Соломона» на английском и итальянском языках, папки с гравюрами «Алфавит», «Кондотьеры», «Икар», «ЕВАнгелия», «Четыре стихии»).

Более активно стало представляться искусство в публичном пространстве. В программу X конкурса-выставки визуальных искусств студентов художественных специальностей вузов «Арт-сессия-2014» в Витебске была включена номинация «граффити». В Минске прошел белорусско-бразильский фестиваль стрит-арта «Vulica Brasil». Вместе с тем следует отметить, что часть мероприятий, заявленных как «искусство в публичном пространстве» (например, Арт-проект «Забор», проект «Художник и город»), не соответствовали данному понятию.

Белорусские авторы приняли участие во многих престижных конкурсах за рубежом. Участниками Второй международной триеннале графики БИН-2014 в Санкт-Петербурге (Россия) были В. Слаук, Ю. Яковенко, Р. Сустов, Международного конкурса экслибриса в Варне (Болгария) – Ю. Яковенко (почетный диплом), А. Тихонова, Т. Сиплевич. Белорусские художники разных поколений, в том числе студенты БГАИ, участвовали в персональных и коллективных выставках, конкурсах, пленэрах в Польше, России, Италии, Литве, Германии, Испании, Вьетнаме, Китае, ОАЭ, Украине, Нидерландах и др. Персональные выставки графики Ю.Яковенко были показаны в Паневежисе, Катовицах (Польша) и Москве (Россия), его же книги, эстампы, гравюры демонстрировались на 16-й Международной ярмарке интеллектуальной литературы NON/FICTION в Москве. Выставка работ Ю. Яковенко, В. Шобы, А. Сильвановича экспонировалась в Австрии, персональная выставка графики В. Слаука – в Вильнюсе. Коллективные выставки белорусских фотографов демонстрировались в России и Германии, художников – во Вьетнаме. Следует отметить, что многие персональные и коллективные выставки белорусских художников вне пределов страны были организованы при поддержке дипломатических представительств Республики Беларусь за рубежом и носили ознакомительно-просветительский характер с расчетом на массового, неискушенного зрителя. Исключение составляли регулярные кураторские проекты современного искусства Белорусской государственной академии искусств, экспонировавшиеся в Германии и Аргентине, которые адресовались как массовому зрителю, так и профессионалам – художникам, критикам, искусствоведам, и имели своей целью презентацию творческих школ БГАИ за рубежом и интеграцию современного искусства Беларуси в международное культурное поле.

Белорусские художники были удостоены ряда премий и наград за рубежом. Так, график Ю. Яковенко избран Почётным членом Российской Академии Художеств, художник А. Малышева стала доктором наук и искусств одного из самых старых и престижных вузов Испании – Университета Валенсии. Студентка БГАИ Э. Гришечкина победила в международном конкурсе на создание мемориального знака в г. Тиль, Франция; студентка БГАИ К.Шайтор завоевала золотую медаль в номинации «Изобразительное искусств» в Первых открытых молодежных Европейских Дельфийских играх в Волгограде, Россия; профессор БГАИ В.Слаук стал лучшим художником Европейского общества научной фантастики и лауреатом VII Всероссийского конкурса книжной иллюстрации «Образ книги»; доцент БГАИ С.Логвин выиграл конкурс, создал и осуществил авторский надзор за установкой памятника В. Мулявину в Екатеринбурге, Россия.

В Беларуси в 2014 г. был создан ряд произведений монументального искусства, среди которых следует назвать памятник князю Ольгерду в Витебске скульптора С.Бондаренко, монументальную инсталляцию «История города» в гостинице «Минск» – дипломную работу выпускниц БГАИ 2014 г. Н. Чумаковой и И. Юденковой. Скульптор К. Костюченко, победитель Республиканского конкурса на создание мемори-

альной композиции «Тростенец» в г. Минске, завершал работу над созданием монументальной композиции «Врата памяти» – центральной части мемориала, расположенного на месте бывшего лагеря смерти «Тростенец».

В 2014 г., как и в предыдущие годы, в Беларуси наблюдалось очень малое количество значимых международных мероприятий в области современного искусства. Среди них достойны упоминания ежегодный Международный фестиваль перформанса «Навинки», который традиционно проходил в Минске в конце августа – начале сентября, и Международный молодежный конкурс плаката патриотической тематики, посвященный 70-летию Великой Победы. Не проводились международные биеннале, триеннале, крупные международные кураторские проекты.

Конкурс на создание концепции Павильона Республики Беларусь на 56-й Венецианской биеннале 2015 г. [4] должен был выявить яркое кураторское высказывание, позволяющее представить современное искусство Беларуси на крупном международном художественном форуме и содействовать включению современного искусства страны в мировое культурное поле. К сожалению, конкурс был объявлен краткосрочно, условия составлены достаточно непрофессионально и небрежно. В состав жюри был включен ряд лиц, не имеющих опыта международной кураторской деятельности, работы над крупными проектами современного искусства. Жюри, сняв с рассмотрения концепции, не содержащие иллюстративных материалов, которые не требовались по положению о проведении конкурса, не учитывая необходимый по тому же положению опыт конкурсантов «по организации и проведению крупных проектов в области выставочной деятельности», легализовало готовую выставку, уже экспонировавшуюся в Минске, и не являющуюся проектом современного искусства.

Современное искусство Беларуси недостаточно широко представлено в интернете. Среди наиболее удачных примеров можно назвать страницы Национального художественного музея Республики Беларусь, Гродненского историко-археологического музея (обе на трех языках, включая английский). Среди наименее удачных – сайты творческих мастерских «Центр современных искусств» (содержание страницы ограничивается пресс-релизами, программам мероприятий и фотографиями) и Музея современного изобразительного искусства (размещение на главной странице устаревших материалов, длительное отсутствие информации по разделам «коллекции», «научные исследования», устаревшая информация по многим другим разделам). Портал «Музеи Беларуси» (museum.by), целью которого является «пропаганда культурного наследия Беларуси и институтов хранения и изучения культурного наследия», на русском, белорусском, английском языках содержит каталог музеев Беларуси, новости (преимущественно информацию о текущих выставках), афишу мероприятий. Ресурс artkurator.by на трех языках – русском, английском и немецком – размещает лицензионные материалы с соблюдением всех авторских прав: аналитические статьи и заметки кураторов, искусствоведов, актуальную информацию о белорусских кураторах, художниках, выставочных проектах, галереи отдельных художников и т.д. На интернет-портале БГАИ (bdam.by; русский, белорусский, английский, китайский языки) размещена галерея творческих работ преподавателей, сотрудников и студентов, публикуются статьи искусствоведов и критиков, информация о выставках, творческих конкурсах, фестивалях и мероприятиях, о достижениях творческих школ живописи, графики, скульптуры, дизайна БГАИ и т.д. Созданное осенью 2014 г. творческое объединение «Студенческий центр современного искусства “Alla prima”» (СЦСИ) БГАИ на своем сайте allaprima.by размещает информацию об актуальных выставках, организованных ССЦИ, публикует аналитические статьи студентов-искусствоведов, альманахи “Alla prima” и др. Недостаточно информативным вследствие нечастого обновления и относительно небольшого объема материалов по изобразительному, декоративно-прикладному, монументальному искусству и дизайну является сайт kimpress.by (газета «Культура», журнал «Мастацтва»). Материалы, которым нередко свойственна тенденциозность в освещении событий, на данном сайте размещаются только на белорусском языке, что делает его малодоступным для зарубежных пользователей. Сайты n-europe.eu, artaktivist.org, partisanmag.by, где также можно найти некоторые материалы о современном искусстве Беларуси, являются площадками, информирующими о деятельности институций, проводящих «открытые лекции по современному искусству» и указывающих путь к «современному музею», о выставках белорусских художников, живущих за рубежом, и т.п.

Остро стоит вопрос экспертной оценки выставок и выставочных проектов. Как правило, такая оценка не проводится. Отзывы о тех или иных мероприятиях – как правило, комплиментарные или описательные – для крупных сетевых или печатных изданий готовят чаще всего журналисты, а для более мелких зачастую лица, не имеющие иное образование, не связанное с журналистикой или искусством. Необходимо формирование экспертного сообщества, например, из представителей секция критики и искусствоведения общественного объединения «Белорусский союз художников», опытных кураторов, искусствоведов, критиков, представителей Министерства культуры.

В результате анализа выставок и проектов, состоявшихся в Беларуси в 2014 г., выявлено непонимание роли куратора, цели и задач кураторский деятельности, подмена понятий куратора и организатора-менеджера, неразличение сущности выставки и выставочного проекта. В роли кураторов нередко стали выступать лица, не связанные с искусством, не имеющие соответствующего образования и опыта – журналисты, фотографы, дизайнеры, политологи и др., что не могло не сказаться на выборе тем, подготовке концепций, отборе экспонатов, подготовке печатной продукции, разработке программ сопутствующих мероприятий и т.д. По-прежнему отсутствует искусствоведческое сопровождение крупных проектов современного искусства.

Выявлена тенденция организации дискуссий, круглых столов, образовательных программ по музейной и выставочной деятельности для молодых специалистов и студентов представителями зарубежных неправительственных организаций, причем данные мероприятия нередко проходят в государственных учреждениях.

2014 г. стал годом неучастия белорусских художников в крупнейших международных биеннале и выставках современного искусства: Манифесте, биеннале в Сан-Пауло, Берлинской биеннале и т.д. Белорусские художники и кураторы не имели возможности представить свою страну, свою деятельность, свои творческие школы на значимых международных мероприятиях, расширить творческий диапазон, развить творческие идеи. Таким образом, недостаточную поддержку получила интеграция в процессы европейской и мировой культуры, развитие межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Iv біенале жывапісу, графікі і скульптуры “формазмест-703” / tut.by [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://afisha.tut.by/exhibition/iv_bienale_zhyvapisu_grafiki_i_skulptury_ formazmest_703/ – дата доступа: 27.11.2014.
2. Алфавит / арт-куратор [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://artkurator.com/ projects/alphabet.html 9.05.2014.
3. Десять веков искусства Беларуси / национальный художественный музей республики беларусь [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://www.artmuseum.by/ru/ vyst/proshedshie-vyistavki/desyat-vekov-iskusstva-belarusi – дата доступа: 27.03.2014.
4. Конкурс на стварэнне куратарскай канцэпцыі беларускага павільёна на 56-й венецыянскай біенале сучаснага мастацтва / міністэрства культуры рэспублікі беларусь [электронны рэсурс]. – 2014. – рэжым доступу: http://kultura.by/news/konkurs-na-stvarenne-kuratarskai-kantseptsy-belaruskaga-pav-lena-na-56-ai-venetsyyanskai-b-enal – дата доступу: 05.11.2014.
5. Куратор выставки "сад": впервые в беларуси вместе с художественными образами в диалог вступают ароматы / белапан [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://belapan.com/archive/2014/05/08/media_sad_v/ – дата доступа: 08.05.2014.
6. Лукьянова А. "Сума сумарум" – реконструкция и переосмысление легендарной авангардной галереи 90-х "шестая линия" / а. лукьянова //tut.by [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://news.tut.by/culture/423585.html – дата доступа: 13.11.2014.
7. Торжественная церемония закрытия выставки современного белорусского искусства «avant-garte. от квадрата к объекту» / центр современных искусств [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://art-center.by/blog/czeremoniya_zakryitiya.html – дата доступа: 10.06.2014.
8. Шидловская с. гендерные мифы стали темой выставки в музее современного изобразительного искусства / С.шидловская // агентство «Минск-новости» [электронный ресурс]. – 2014. – режим доступа: http://minsknews.by/blog/2014/03/11/gendernyie-mifyi-stali-temoy-vyistavki-v-muzee-sovremennogo-izobrazitelnogo-iskusstva/ – дата доступа: 11.03.2014.

Козакевич Е.Р.
(Украина, г. Львов)

ТИПОЛОГИЯ ГУЦУЛЬСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ВЯЗАНЫХ ИЗДЕЛИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОДЕЖДА

Вопрос классификации (типологии) очень важен в изучении разных видов декоративно-прикладного искусства. При разработке типологии учитываются периодизация, исторические, социокультурные и художественные факторы, а также конкретные исследовательские задачи автора. Классифицировать предметы искусства возможно за принципом *вид-техника* (вязание, плетение), *вид-материал* (ткань, кожа, древесина), *вид-структура* (ажур, рельеф) и т.п. [15].

В основу разработки типологии украинских (гуцульских) вязаных изделий народной одежды конца XIX – начала XXI вв. возложена функция – определяющая классификационная единица – с учетом изменений, произошедших в течение указанного периода. Вязаную одежду рассматриваем в двух группах: изделия (компоненты одежды) и *отделка*. Изделия (компоненты) – штучные артефакты, которые формируются в процессе создания (за счет технологических приемов) или изготовления полотнищ соответственной структуры и являются самостоятельной единицей. Отделка – декоративные элементы (метражные и штучные), главное предназначение которых – украшение компонентов одежды. Функциональная принадлежность определяется только в комплексном сочетании с конкретным изделием: *“к**ы**тыци”* на рукавицах (дополнение на руки), *“шнур**ы**”* и *“к**ы**тыци”* на “сэрдак**у**” [13] (верхняя одежда), *“кут**а**сы”* на “кэптар**и**” [13] (плечевая одежда) [7].

Типология традиционной гуцульской вязаной одежды: изделия и отделка. В конце XIX – в первой трети XX вв. исчезают четкие отличия между традиционной и городской одеждой, отдельные составные украинского народного костюма теряют свою первичную функцию или полностью выходят из употребления, а в обиходе крестьян появляются изделия, ранее неизвестные [14]. В то же время этот период можно назвать наиболее "консервативным" относительно устойчивости типологических групп и типов вязаных компонентов одежды, в частности гуцульской [1].

Кардинальные изменения происходят главным образом от середины XX века: фабричная продукция практически полностью вытесняет народные домодельные изделия, городская мода превалирует над многовековыми достижениями в традиционной украинской одежде. Происходит постепенное заимствование новых текстильных техник производства, несвойственных для традиционного искусства, или их ассимиляция, что влияло на появление новых типов вязаной одежды и способов декорирования. В гардеробе сельского населения появляются вязаные и ажурные свитера, женские костюмы, головные уборы, нижнее белье, чулочно-носочные изделия и т.п. (Ил.1). На рубеже XX–XXI вв. традиционные изделия используют главным образом в качестве сувенирной продукции или как "цитирование" в профессиональном моделировании одежды. Стоит отметить, что аутентичный гуцульский костюм и вязанные составляющие в частности привлекают особое внимание, учитывая архаичность форм, декора, а также типологическое и орнаментально-композиционное разнообразие [1; 8; 16].

Типология гуцульской вязаной народной одежды несколько отличается от типологии костюма других этнорегионов. К примеру, на Гуцульщине замужние женщины не носили ажурных головных уборов – "*очипкив*", в то время как на Покутье, Полесье, Западном Подолье до сер. XX века это был необходимая и часто встречающаяся составляющая одежды [9]. И наоборот, гуцульские вязаные спицами "*капчуры*", узнаваемые из-за яркого цветового решения и разнообразия орнамента, характерны главным образом для этого региона и частично смежных территорий.

Одежда ——> *функциональный род*

Головные уборы, пояса, дополнения, украшения (изделия) та ***украшения [декорирование]*** (компонентов одежды) ——> *типологические группы*

Дополнения ——> *типологические подгруппы*: ***дополнения к обуви*** и ***дополнения на руки***

дополнения к обуви ——> *капчуры, холявкы (штуцы)*

дополнения на руки ——> *нараквыци, рукавыци*

украшения (изделия) ——> *нараквыци*

украшения [декорирование] (компонентов одежды) ——> *типологические подгруппы*: *шнуры, кытыци, кутасы, тороки*

Каждую из типологических групп разделено (при необходимости) на *типологические подгруппы,* объединяющие родственные по функции и форме изделия. Типологическая подгруппа предусматривает типы и подтипы [7; 15].

Дополнения — типологическая группа небольших по размеру изделий: одновременно имели и утилитарное предназначение, и использовались как декоративный элемент. По способу ношения и расположением на человеческой фигуре можно выделить следующие типологические подгруппы: дополнения к обуви (*капчуры, холявкы (штуцы)*) и дополнения на руки (*нараквыци, рукавыци*).

Капчуры [2] *(ка́пци, капчоры, капчури, штрымфли, стру́мфли, панчо́хы, пунчо́хы, чу́лкы, клоча́нкы, колцуны, носкы, скарпыты, фусыгли)* – типологическая подгруппа вязаных изделий, вязаных спицами – разновидность узорных шерстяных мужских, женских и детских носков (чулок), характерных главным образом для одежды Карпатского региона XIX – середины XX века. Следует отметить, что вязаные чулки и носки бытовали в народных костюмах других этнографических территорий, однако они не отличались таким разнообразием цвета и орнамента. Использовали традиционные капчуры для утепления ног, для защиты от повреждений, а также как декоративное дополнение к обуви. Бытовало несколько вариантов их ношения, от чего зависели высота и декорирование изделия. Под войлочные "*капци*" – неширокий продолговатый кусок войлока ("*сукна*"), которым окутывали ногу – одевали высокие (до середины икр, иногда – под колено) носки из шерстяной пряжи, верхнюю часть которых декорировали вязаным или вышитым узором. Эта часть всегда была видимой над краем "*сукняных онуч*", однако такой высоты, чтобы быть видимой из-под рубашки "*сорочкы*" (в женской одежде). На "капци" обували кожаные постолы. Также капчуры носили непосредственно с постолами. Такие изделия украшали орнаментом по всей высоте икр (ленточно-ярусная композиция орнаментальных полос) или широкой узорной лентой в верхней части (Ил.2).

В течение 1920–1930-х гг. гуцульские аутентичные чулки стали оригинальной составляющей спортивной и городской одежды: это придавало яркости и способствовало продолжению традиции "*плэтэння*" [1; 8; 12; 16]. Вторичная традиция использования капчуров проявилась в 70-80-х гг. XX вв. – как сувенирная продукция (надомники, система художественных промыслов) и результат деятельности художников-модельеров: предлагали в разных вариантах (колористических, орнаментальных) одежду для спорта и отдыха в комплектах с рукавицами, го-

ловными уборами, шарфами, "капчуры" и т.п. На рубеже XX–XXI вв. эти изделия практически потеряли свою первичную функцию и декоративную привлекательность: лишь только в отдельных населенных пунктах Гуцульщины их одевают во время религиозных ("хр*а*мив", "пр*а*зныкив") и фольклорных праздников. Также их специально вяжут для сценических костюмов, а также для продажи – из пряжи низкого качества, непритязательного технологического исполнения и художественного оформления [1; 16].

Также в гуцульской традиционной одежде бытовали ***"холявкы" (штуцы, хольивкы)*** [6] *(хольи́вка, холивкы, шту́цы, нога́вкы, портянкы, лыстянкы, штыльпы, кама́ши, гама́ши)* – типологическая группа дополнений к обуви, вязаных спицами – подобно "капчурам", только без стопы: принцип районирования, изготовления, ношения и декора идентичны. Чаще обували " *шту́цы* " мужчины: к сапогам (орнамент вязали в виде широкой ленты в верхней части изделия), с появлением в сельской одежде новых типов обуви – к ботинкам (вязали их однотонными, с орнаментов в верхней части или по всей высоте) (Ил.3).

Рукавицы *(лохматыци, мохнатыци, палюхы, палькы, пальчыта, перчаткыи, варюжкы)* – типологическая подгруппа дополнений на руки, вязаных спицами и крючком — предназначенных для защиты рук в непогоду, составляющая рабочей одежды, а также как декоративный акцент в традиционном костюме. Практически бытовали в одежде всех этнографических групп, но ярко выраженными художественными особенностями отличались именно гуцульские, а также частично покутские и бойковские.

По форме можно выделить два типа рукавиц: с одним пальцем – *"палюхы"*) (Ил. 4) и с пятью – *"пальчата*") (Ил. 5). Первый тип бытовал в одежде в течении XIX – нач. XX вв., второй появился в первой трети XX в. под влиянием городской моды. Как и "капчуры", в 20-30-х гг. XX в. традиционные гуцульские "рукавицы" широко использовались в городской и спортивной одежде – как теплая вещь в холодное время года и яркое дополнение [1; 12].

Для ежедневного использования "рукав**и**цы" изготовляли с более дешевой шерсти домашнего производства, однотонные (монохромные, естественной окраски), без узоров или с поперечными полосами. Праздничные "*выплитaлы*" с качественной пряжи (домашней "*вовны*" или промышленной "*воличкы*"), с использованием ярких красителей, разнообразных технологических приемов и вариантов узора [8].

Нараквицы [4; 7] *(нарука́вныкы, нару́чныци, ра́квыци, на́ручи, за́пьясткы, нара́твыця)* – типологическая подгруппа дополнений на руки – распространены в мужской и женской народной одежде XIX – нач. XX вв. на Гуцульщине, а также Бойкивщине, Лемкивщине, Марамарощине [10; 11]. Предназначались "*наручи*" главным образом для защиты рук (мужских) (Ил. 6), а именно запястий: для перенесений грузов, лесорубных работ – утепляли ими кисти рук, придерживали нижний край рукавов "сор**о**чки" и т.п. В отдельных местностях Гуцульщины их носили как украшения (типологическая группа **украшения**) на подобии узорчатого манжета. Такие изделия вышли из обихода до середины XX века. Вязали "нар**а**квицы" из овечьей шерсти, для особых случаев (свадьба, праздники) (Ил. 7) – из цветной "вол**и**чкы", иногда с добавлением металлической нити *"ших"*, "*сухозлить"*.

По способу технологического решения (переплетения) чаще всего встречаются "нар**а**квицы" двух видов: с узором "*перевьязь"* [5; 8; 11] и "*стяганка"* (ластик, резинка) в полоски. На каждый день – одного-двух цветов (монохромные) или с несколькими горизонтальными полосами, праздничные – полихромные, с разнообразными и часто довольно сложным орнаментом.

Украшения, отделка – типологическая группа, предназначена для украшения традиционной [вязаной] одежды. Использование разнообразных текстильных техник и технологических приемов дает возможность декорирования, а иногда и ярко выраженных, даже неповторимых художественных черт.

За совокупностью определенных технологично-конструктивных признаков выделяем следующие типологические подгруппы украшений: мережыво (кружево)[15], кытыци, торокы, кутасы и шнуры.

Кытыця (мн. Кытыци "ґу́ши", "китылькы", "киту́лькы", "кытычкы", "дармовысы") та кутас (мн. кутасы "бо́йткы", "бо́мбикы", "го́мбичкы", "бамбу́лькы", "бо́мбли", "конта́сы", "горо́шкы», "бубэнчыкы","кудасы") [3] – типологическая подгруппа для украшения одежды (а также интерьерных тканей). Отличаются по форме – "кытыци" имеют удлиненную трапециевидную (условно) форму, "кутасы" – округленную (ил. 8). Изготовляли из пряжи разного качества, цветов и текстуры. Украшали ими на Гуцульщине традиционную верхнюю ("сэрдак") и нагрудную ("кэптар") одежду, пояса, рукавици, нараквици. "Кытыци" и "кутасы" часто прикрепляли к изделию "шнурочкамы", что создавало "подвижный" эффект, а также нашивали на изделие.

Шнур ("сну́р", "сну́рок") – типологическая подгруппа – декоративное украшение, в изготовлении которых использовали техники вязания и плетения. Выделяем три типа – нашивные (аппликационные), пришивные и свободнопадающие [7]. Первый – "шнуры" нашивали на поверхность изделия аппликационным способом, что давало возможность выкладывать ими всевозможные узоры-композиции, что часто ставали акцентом. Чаще всего такие

[15] Для гуцульской народной одежды не характерно декорирование кружевом, поэтому эту типологическую группу детально не рассматриваем

приемы использовали в декоре верхней и нагрудной одежды, реже – женской поясной одежды [10]. Второй тип – "шнурами" обшивали или обвязывали края изделий ("запасок"). Третий – на "шнурочках" прикрепляли "кытычкы" и "кутасы", создавая таким образом завязки или декоративное завершение изделия (пояса, рукавици, сэрдаки).

Таким образом можно отметить, что типология гуцульских вязаных традиционных изделий в одежде XIX – нач. XXI вв. изменялась в течении изучаемого периода. Отдельные типы были характерны для одежды и Гуцульщины, и большинства этнографических территорий Украины (рукавици, носки, декоративная отделка), однако гуцульские отличались яркостью красок, разнообразием узоров и композиций орнамента. Но такие типы вязаной одежды как "капчуры", "нараквицы" бытовали только в гуцульской местности, и даже в определенных селах. От середины XX в. типология народной вязаной одежды на Гуцульщине существенно меняется – под влиянием промышленности и городской моды. На рубеже XX–XXI вв. вязаные спицами и крючком гуцульские народные изделия используют главным образом как сувениры, повседневные вещи для утепления в зимний период, для сценического костюма, а также в качестве творческой интерпретации в профессиональном дизайне одежды.

В следующих публикациях планируем рассмотреть и проанализировать художественные особенности гуцульских традиционных вязаных изделий XIX – нач. XXI вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козакевич Е. Вязаные изделия в гуцульской традиционной одежде конца XIX – начала XXI века: исторический аспект // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў / Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладного мастацтва... – Матэрыялы V міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (20-21 лістапада 2014 г, Мінск) / гал. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і экономіка, 2014. – С. 484-488
2. Козакевич О. Капчури в'язані / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. – Львів: Афіша, 2007. – С. 259.
3. Козакевич О. Кутас / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. – Львів: Афіша, 2007. – С. 300-301.
4. Козакевич О. Нараквиці / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. – Львів: Афіша, 2007. – С. 373-374
5. Козакевич О. Перев'язь / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. – Львів: Афіша, 2007. – С. 424-425
6. Козакевич О. Холявки / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства. – Львів: Афіша, 2007. – С. 644.
7. Козакевич О. Типологія українських народних в'язаних та мереживних виробів XIX – початку XXI століття: вбрання // Народознавчі Зошити. Серія мистецтвознавча. – 2014. – № 6 (120). – С. 1403-1419.
8. Козакевич О. Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця XIX – XX ст.: історія, типологія, художні особливості / Козакевич О. // Грегіт. – Львів, 2008. – С.51-54
9. Козакевич О. Традиційні в'язані вироби та мереживо Волині й Полісся: техніки виготовлення, типологія, художні особливості / Козакевич О. // Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції "Роде наш красний" (14-15 червня, м. Луцьк). Збірник наукових праць. – Вип.24. – Луцьк, 2007. – С. 116-121
10. Козакевич О. Традиційні мереживні та в'язані вироби на Буковині кін. XIX – XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій) / О. Козакевич // Народознавчі Зошити. – 2011. – № 4 (100). – С.704-718
11. Козакевич О. Українські традиційні в'язані вироби кінця XIX–XX ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) // О. Козакевич / Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. – Т. CCLXI (261). – Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2011. – С.503-524
12. Козакевич О. Гуцульські народні в'язані XIX – початку XXI століття: традиція і сучасність / Козакевич О. // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. – Tom V. – 2014. – Słupsk-Zielona Góra-Świdnik. – S. 603-617
13. Матейко К. Український народний одяг. Етнографічний словник / К. Матейко. – К.: Наукова думка, 1996. – 196 с.
14. Селівачов М. Про сільську моду в Україні середини XX століття / М. Селівачов // Народний костюм як виразник національної ідентичності. / ред. М. Селівачов. – К.: ХІК, 2008. – С. 53–57
15. Станкевич М. Морфологія – система видів мистецтв / М. Станкевич // Автентичність мистецтва. – Львів, 2004. – С. 9–18
16. Kozakevych O. Kosów Huculski – ośrodek dziewiarstwa Ukrainy Zachodniej XX wieku / O. Kozakevych // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. – T. III. – 2009. – Zielona Góra. – S. 271–279.

Иллюстрации

1. Свадебное фото: молодожены – в традиционной одежде. "Наречэный" (жених) одет в вязаный свитер, 1940-е гг.; с.Белелуя Снятинского р-на Ивано-Франковской обл. (этнографическое Покутье). Полевые материалы и фото автора, 2014
2. Дополнения к обуви – капчуры; 1930-е гг., с. Шепит Косивского р-на Ивано-Франковской обл.; Коломыйский Национальный музей народного искусства Гуцульщины и Покутья, КМГ-7454
3. Фото семьи Гаврылюкив: на ногах у мужчин – вязаные спицами штуцы, 1940-е гг., с.Долишне (теперь – Спас) Коломыйского р-на Ивано-Франковской обл.; Иллюстративный фонд Коломыйского Национального музея народного искусства Гуцульщины и Покутья, КМГ-21870
4. Дополнения на руки – рукавицы; тип первый – с одним пальцем – "пáлюхы", "з одным пáльком"; первая пол. XX в.; с. Быстрець Верховынского р-на Ивано-Франковской обл.; Музей этнографии и художественных промыслов ИН НАН Украины во Львове, ЕП-20276
5. Дополнения на руки – рукавицы; тип второй – с пятью пальцами – "пальчáта", "з пьятьма пáлькамы"; первая пол XX в.; с. Крыворивня Верховынского р-на Ивано-Франковской обл.; Литературно-мемориальный музей Ивана Франка, КН-56613
6. Гуцульская свадьба: на руках "дружбив" и "дружок" нараквыци – вязаные спицами праздничные украшения на руки; первая пол. XX в.; с. Жабье (теперь – Верховына) Верховынского р-на Ивано-Франковской обл.; Иллюстративный фонд ИН НАН Украины во Львове
7. Дополнения на руки – нараквыци; кон. XIX – первая треть XX вв., Гуцульщина; Музей этнографии и художественных промыслов ИН НАН Украины во Львове, ЕП-20296.

Рис. 1

Рис. 2

Рис.3

Рис. 4

Рис. 5

Рис. 6

Рис. 7

Рис. 8

Кудрявцева Е.П.
(Украина, г. Киев)

ЦВЕТ В КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ Ф. КРИЧЕВСКОГО «НЕВЕСТА»: ФОРМАЛЬНЫЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

Исследование посвящено изучению цветового построения в картине Ф. Кричевского «Невеста» (1910) в контексте композиционной целостности. В работе проанализирована роль основных контрастов и нюансов цвета в конструктивной основе композиции, а также связь распределения цветовых пятен с важными формообразующими и содержательными моментами.

Цвет по праву считается одним из главных выразительных средств живописи. Тем не менее, в теории композиции станковой картины ему отводится вспомогательная роль. Поскольку композицию картины в основном определяют как геометрически-пластическое построение картины, где распределение предметов и других элементов изображения на плоскости и в иллюзорном пространстве служит воплощением определенного сюжета и содержания, то роль цвета заключается в усилении выразительности.

В первую очередь, такая функция осуществляется с помощью определенного колорита, выбор которого должен соответствовать теме и содержанию картины, а расположение и сила контрастов – выделению главного и развитию сюжета. Основной же задачей цветового решения картины считается воплощение красок природы, создание гармонии, красоты и выразительности цветовых отношений.

Таким образом, в теории композиции наблюдается некоторая разобщенность композиционного построения картины и ее цветового строя, поэтому исследования, направленные на изучение роли взаимосвязи цвета и композиции картины являются актуальными.

Живописное полотно Ф. Кричевского «Невеста» 1910 г. (ил. а) из коллекции Национального художественного музея Украины представляет собой интерес в связи с данной проблемой в силу тщательной разработанности композиции, высокого уровня рисунка, живописного мастерства и выразительного цветового решения.

Нашей целью является изучить взаимосвязь цвета с композиционным построением и определить роль, которую играет цвет в воплощении как формы, так и содержания.

Основная часть. Картина Ф. Кричевского «Невеста» 1910 г. – значительное произведение не только в творчестве художника, но также истории украинской живописи. Живописное произведение представляет собой довольно большое по размеру полотно, работа над композицией которого включала многочисленные подготовительные работы, сделанные художником по большей части на Полтавщине [6, с. 7]. Несмотря на то, что это дипломная работа, выполненная в Академии художеств, в ней уже проявились пластически-цветовые предпочтения, характерные для творчества художника более позднего периода.

Искусствоведы высоко оценили картину: «... это зрелое самостоятельное произведение, которое раскрывает особенности мировосприятия и мастерства художника» [6, с. 7]; композиция характеризуется выразительностью и монументальным обобщением [3, 6, 7] все элементы четко определены: «Смелое и широкое обобщение формы, строгая упорядоченность и уравновешенность лежат в основе композиционного построения. Ничто нельзя сдвинуть в этой четкой по ритму композиции» [7, с. 17].

Выявляя конструктивную основу композиции, можно выделить две главные геометрические фигуры: прямоугольник и треугольник. Главный прямоугольник – это масса фигур, красивая и разнообразная по цвету, выступающая из темноты коричневатой стены; фронтально расположенный пол, на котором стоят молодые женщины, светло-коричневый и серебристый. Таким образом, интерьер написан в сдержанных тонах, которые позволяют выделить главное в композиции картины. Контрастом к фону и фигурам по цвету и тону является прямоугольник окна, срезанный сверху рамой.

Обобщенная форма главного треугольника может состоять из вершины, соответствующий лицу главной героини, а вершины в основании могут быть определены на предметах в нижних углах картины, которые выделены красными цветами и его оттенками. Таким образом, композиционная конструкция и цветовое построение взаимосвязаны.

В центре композиции уверенно и гордо стоит главная героиня: ее центральное и почти симметричное размещение на вертикальной оси полотна оживляется небольшой асимметричностью позы и элементами одежды. Невеста также выделена светом, который воплощается в виде контрастно освещенных белых одежд, золотистой вышивки и красными элементами наряда.

На фоне общего коричневатого серебристого колорита с темным, почти глухим фоном невеста выгодно выделяется цветовой насыщенностью и контрастами. Таким образом, мы видим взаимосвязь цвета и композиционного центра: размещение как формальный признак показывает наличие центра, а цветовой и

тональный контрасты выделяют этот центр средствами живописи. При этом формальная и содержательная стороны композиции определяют одна другую.

Роль красного цвета в этой композиции сложно переоценить. П. Мусиенко сравнивает его с драгоценным самоцветом, поблескивающим в общей колористической гамме [3, с. 22]. Приглушенные тона мягкого освещения в меру акцентировано красным цветом [3, с. 22], в целом полотно сдержанно по колориту [7, с. 22].

При детальном анализе композиции становится очевидным, что цветовые акценты красного и его вариации не только логично соответствуют национальным особенностями одежд, но и связаны обобщением форм, фиксируют необходимые акценты для привлечения внимания, расположение которых строго выверено. При этом все наиболее насыщенные и чистые краски расположены в центре композиции.

Также фигуры и планы с помощью цвета не только распределены в пространстве, но и крепко соединены благодаря вариациям основных цветов в среднем и дальнем планах. Так, коричневый цвет одежды фигуры слева перекликается с общей гаммой фона, устанавливая связь первого плана с дальним. Зеленые светлые краски за окном перекликаются как с крупными пятнами зеленого (темная одежда девушки слева от невесты и справа на картине глиняный сосуд), так и с мелкими деталями одежды и цветовыми нюансами в других частях картины. Дальнейший анализ цветовых взаимосвязей показывает, что все главные цвета, расположенные в центре композиции, находят свои вариации в остальных частях произведения, при этом они хотя и участвуют в построении иллюзорного пространства, тем не менее, позволяют сохранить плоскостность картинного полотна. Более того, все цветовые контрасты и нюансы гармоничны, уравновешены и настолько выверены, что нельзя ни прибавить, ни убавить ни одного малейшего мазка.

Кроме этого, именно в цвете воплощена главная квинтэссенция композиционного построения. Ключ к ней мы находим с помощью цветовых контрастов, где важным является форма и расположение цветовых масс, создающих визуальный образ движения.

Главная героиня находится на вертикальной оси композиции, она почти прямо стоит перед нами, голова изображена в фас. Мы воспринимаем девушку как полную скрытой энергии, кажется, что сейчас она сделает уверенный шаг. Такое впечатление создается не только благодаря позе: горделиво приподнятому подбородку, легкому повороту туловища, небольшой асимметрии рук и ног, вперед выступающей ноги, в особенности то, что она срезана рамой. Здесь действует еще ряд других факторов: главным среди них является цветовой контраст красного и зеленого в контексте композиционного построения, который не только представляет собой противоположность и тем самым усиливая выразительность, но этот контраст также устанавливает прочную «обратную связь» [1], объединяя элементы композиции.

Слева внизу возле руки сидящей фигуры расположены одни из самых чистых цветовых оттенков: ленточки яркого красного и оранжевого цветов, звучание которых почти незаметно усилено темными, насыщенными и чистыми синими и зелеными тонами. Подобное сочетание цветов есть еще только возле лица главной героини: ярко-красный насыщенный цвет акцентируется тонкими изящными полосками ярко-оранжевого, так что он становится освещенной частью платка. Здесь же есть и синие, и зеленые – они усиливают звучание красных и оранжевых.

Третий компонент контрастного ряда – светлая зелень за окном сверху и справа от центральной фигуры. Это наиболее сильный цветовой контраст потому, что он усилен темным тоном коричневатой стены, также этот зеленый является источником света и он составляет главный цветовой контраст к красному.

Из этих трех контрастных по цвету масс выстраивается восходящая диагональ – с левой нижней части картины направо вверх. Ее направленность характеризуется «наивысшим развитием» [4], она словно направляет в будущее. В нашем восприятии элементов от ближнего плана к дальнему происходит здесь по диагонали восхождения и развития, которая по аналогии воспринимается с развитием во времени [4], – героиня словно вступает в будущую взрослую, светлую жизнь. Н. Тарабукин определил такую диагональ как звучащую мажорно [5, с. 473].

Движение к зеленому за окном также выстроено и иным способом. Главная фигура освещена снизу, и это движение снизу вверх придает образу невесты энергичности и монументальности. К тому же красно-бордовый цвет обуви акцентирует внимание на шаге, а срез обуви рамой создает впечатление уже осуществленного шага. Движение продолжается снизу вверх к светлому окну, здесь красный цвет платка невесты и зеленый за окном притягиваются друг к другу, словно бегут – это свойство характерно для контрастных цветов [4], которое в данном случае придает образу девушки энергичности и заключает в себе главное содержание картины.

Кроме этого, именно присущие этой картине цвета и их оттенки в контексте композиционного целого создают торжественность и праздничность, а в другом сюжете и колорите, например, красный цвет может приобретать не только несколько другие оттенки смысла, но и абсолютно противоположное значение. Так, в работе Ф. Кричевского «Головка девочки в платочке» (1906–1907) красный цвет звучит нежно, что

соответствует юному образу модели. А красные тона в композиции В. Пальмова «За власть Советов!» (1927) становятся трагическими.

Поэтому цвет должен рассматриваться в картине не сам по себе, а в контексте композиционной целостности, поскольку отдельный цвет «... получает определенный характер и тем самым определенный смысл только в целостности данной картины и благодаря ей» [2].

Таким образом, все цветовые контрасты и вариации в контексте данного композиционного построения определяют общий торжественный и спокойный ритм, направления взгляда зрителя, воплощают образы движения и времени в картине Ф. Кричевского и создают неповторимое художественное содержание. Насколько велика роль цвета, можно убедиться, проанализировав композицию в ее черно-белой репродукции (ил. б): при отсутствии цвета все вышеописанные особенности формы и содержания исчезают, картина лишается присущей ей энергичности и торжественности, – все это свидетельствует о незаменимой роли цвета в композиции.

Анализ цветового построения картины показывает его существенную роль в формировании композиции. С помощью цвета строится конструктивная основа композиции, ритм и уравновешенность, пространство, визуальный образ движения и т.д., но самым главным необходимо считать то, что цвет участвует в воплощении содержания. Важную роль цвета для композиции видно в результате сравнения цветного произведения и черно-белой репродукции.

В связи с этим можно сделать вывод, что в композиции картины Ф. Кричевского «Невеста», где рисунок тщательно проработан, цвет не только служит дополнительным средством выразительности, но и является полноправным элементом композиции, поскольку ни одного цветового элемента нельзя в картине изменить, а значит, цветовое построение является частью композиционной целостности.

ЛИТЕРАТУРА

1.Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
2.Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. Пер. с нем. Ю.Н. Попова. – Санкт-Петербург: Axioma, 2000. – 272 с.
3.Мусієнко П.К. Ф.Г. Кричевський. – Київ: Мистецтво, 1966. – 108 с.
4.Писанко М.М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. – Київ: Вища школа, 1995. – 63 с.
5.Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи / Труды по знаковым системам. – Тарту: Тартуский государственный ун-т. – 1973. – № VI (308). – С. 472-481.
6.Федір Кричевський. Альбом / Авт. вст. ст. і упор. Л. Г. Членова – Київ : Мистецтво, 1980. – 139 с.
7.Членова Л.Г. Федор Григорьевич Кричевский. – М.: Советский художник, 1969. – 172 с.

а) цветное изображение

б) черно-белая репродукция

Рис. 1 – Ф.Г. Кричевский «Невеста», 1910 г.

Кузеева З.З.
(Российская Федерация, г. Махачкала)

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ НОГАЙСКОГО НАРОДНОГО ОРНАМЕНТА

Обращение к данной теме обусловлено тем, что орнаментальное искусство ногайцев, несмотря на богатую и сложную историю развития, уходящую корнями в эпоху докочевнических культур, и состоящее из многообразных элементов и символов, для широкой публики остается практически неизвестным. Как показывает анализ опубликованных работ, изучение традиционного ногайского орнамента, в сравнении с исследованиями орнаментального искусства близкородственных и соседних народов, является незначительным. В них в основном освещены отдельные вопросы, подняты некоторые проблемы [1, 2, 3, 4]. На наш взгляд, это объясняется неразработанностью темы о ногайском народном орнаменте, что, в первую очередь, характеризуется недостаточным накоплением материала для создания базы данных по данному виду искусства с последующим его анализом.

Отсутствие целостной разработки теоретических проблем, позволяющих выявить исторические условия возникновения ногайского орнамента, специфику влияния внутренних и внешних факторов, раскрыть художественно-стилистические и структурные признаки традиционного орнамента ногайцев, особенности нравственно-эстетических идеалов и понимания общей картины мира, а также целого ряда параметров культурного и историко-этнического своеобразия ногайского народа, определило концепцию нашего исследования. В условиях растущего на сегодняшний день интереса к традиционным формам культуры, к историческим и национальным стилизациям в области формирования предметно-пространственной среды, дизайна и искусства, решение этих проблем становится основополагающим для дальнейшего развития культуры и искусства нации.

Ногайцы – один из древних тюркоязычных народов Российской Федерации. В течение долгого времени, путем миграции, расселения, завоевания одних этнических групп другими, ногайский народ сформировался преимущественно из степных кочевых тюркоязычных племен и родов, живших на широкой территории, начиная с верховьев Иртыша до Дуная, включая и Северный Кавказ. В настоящее время ногайцы живут главным образом на Северном Кавказе: в Республике Дагестан, в Чеченской Республике, в Карачаево-Черкесской Республике, в Ставропольском крае, а также в Нижнем Поволжье: в Астраханской области. За пределами России отмечены компактные группы проживания ногайцев в Беларуси, Литве, Турции, Болгарии, Румынии, Польше и других странах.

Ногайский традиционный орнамент характеризуется сдержанностью колористического решения, простотой форм и лаконичностью образа, и состоит из простейших линейных мотивов и фигур, узоров, образованных из криволинейных и роговидных мотивов в различных вариациях. По типологическому составу ногайский народный орнамент можно разделить на геометрический, растительный, зооморфный, космогонический. Наше разделение весьма условно и требует тщательного анализа с привлечением большого количества материалов, так как встречаются группы мотивов с переходными орнаментальными формами.

Зачастую, в каждом отдельном виде декоративно-прикладного искусства используется присущие только им конкретные орнаментальные мотивы. Композиция ногайского орнамента находится в прямой взаимосвязи с формой украшаемой поверхности, характером предмета. Построение орнамента определено особенностями материала изделия, техническими приемами его обработки.

Наиболее ярко стилевые особенности ногайского орнамента проявляются в войлочном производстве, ювелирном искусстве, стеганом и лоскутном шитье, аппликации, искусстве резьбы и росписи по дереву. Орнаментация изделий из мягких материалов существенно отличается от декора художественных изделий из металла и дерева, деревянных изделий – от металла. Однако встречаются различные модификации некоторых элементов, которые можно наблюдать на всех видах прикладного искусства ногайцев.

Мотивы орнамента на войлочных коврах «кийиз» включают в себя роговидные элементы, спирали, S-образные узоры, волнообразные узоры, мотив бегущей волны, и другие криволинейные узоры и их модификации. Наблюдаются также растительные орнаментальные мотивы. Характерными композиционными принципами построения орнаментов на войлочных коврах являются ленточное бордюрное окаймление с повторяющимся раппортом, симметрия. Орнамент на данном виде прикладного искусства выполняется в технике шнуровой вязи. Встречаются ковры с идущими в ряд ввялеными крупными медальонами контрастных цветов. В более поздних материалах, относящихся ко второй половине XX в., орнамент дополняется вышитыми цветочками, птицами и другими авторскими нововведениями.

Орнамент на изделиях из текстиля во многом повторяет орнаментацию войлочных ковров. Исполнение орнаментальных композиций достигается путем аппликации и мозаичного вшивания традиционных

узоров на основу из цветных тканей ярких оттенков или кожи. Еще одной характерной особенностью некоторых текстильных изделий являются узоры, выполненные в технике простегивания ткани и вышивкой. Характерными композиционными принципами построения орнаментов по ткани являются ленточное бордюрное окаймление, раппорт, розетка, симметрия.

Орнаментация ювелирных украшений состоит из простейших древних геометрических узоров: линий, штрихов, треугольников, звездочек, ромбов, зигзагов, лучистых и звездчатых розеток, мелких кружков, точек, узоров в виде скобок; мотивов более позднего происхождения: волнистых линий с отходящими от нее завитками, крестообразных фигур с разнообразными завитками на концах в виде рогов барана; узоров растительного характера. К распространенным техническим приемам декорирования ювелирных изделий относятся гравировка, чернь, чеканка, зернь, ажурная резьба. Характерной особенностью орнаментации ювелирных украшений является наличие в декоре свободного, незанятого пространства. Основные принципы композиции ювелирных изделий – ленточный бордюр с повторяющимся раппортом, розетка, медальоны, симметрия.

Декорирование деревянных изделий – сундуков, колыбелей, деталей юрты, домашней утвари и других бытовых предметов – в основном, характеризуется геометрическим и зооморфным орнаментальными мотивами, состоящими из треугольников, ромбов, розеток, квадратов, линий, звездочек, узоров «ласточкин хвост» (шевроны), Г-образных и Т-образных меандров, волнообразных узоров, S-образных фигур, роговидных мотивов, крючковидных мотивов, и различных криволинейных элементов. Технические приемы включают в себя резьбу и роспись по дереву. Основными видами композиции являются ленточное бордюрное обрамление с повторяющимся раппортом, розетка, симметрия.

Ногайский народный орнамент состоит из многообразной системы символов. В ходе полевых исследований, проведенных нами в 2014–2015 гг., были записаны названия некоторых орнаментальных мотивов, бытующих в народе. Зооморфные мотивы: «кошкар муьйиз» (рога барана) – самый распространенный вид орнамента, семантическое значение которого совпадает с названием, символизировавший богатство и приумножение скота, как основного средства проживания скотовода-кочевника; «теке бас» (голова козла), «теке муьйиз» (рога козла) – этот орнамент зачастую присутствовал в декоре женского костюма, неся символику богатого потомства; «туье мойын» (верблюжья шея) (возможно, позднее название – **К.З.**) – волнистая линия, представляющая собой поток, бесконечность. Космогонические мотивы: «куьн» (солнце) – астральный мотив, солярный знак, жизнь, свет, оплодотворяющее начало; «ай» (луна) – отражение культа небесных светил, очищающее женское начало; «булша» (пуговица) (судя по всему позднее название – **К.З.**) – мотив спирали, очень древний по своему происхождению, который символизировал движение солнца, движение жизни, развитие, бесконечное вращение во времени и пространстве. Мотивы растительного происхождения: «япырак» (листок), «эбелек» (степная трава), «шешекей» (цветок) – рассказывающие об окружающей природе, несущие символику жизни, обновления.

Большое значение в ногайском орнаментальном искусстве играет цветовая семантика, которая также как и орнаментальные мотивы является знаковой системой, несущую ту или иную информацию. Так, например, «коьк» (синий, голубой) – цвет неба, священный цвет Бога-Кудай; «ясыл» (зеленый) – цвет молодости, обновления, расцвета; «кызыл» (красный) – цвет жизни, здоровья, плодовитости и богатства: «куба» (коричневый) – цвет Бога-земли, цвет скотоводов-кочевников; «кара» (черный) – черный и коричневый цвета рассматривались как единый и несли схожую символику, но с другой стороны черный цвет означал – бедность; «сары» (желтый), «алтын» (золотой) – цвет солнца, счастья и богатства.

Одним из самых популярных узоров в орнаментальном искусстве ногайцев, образующий целую группу модифицированных мотивов, легко комбинирующихся с другими элементами, является орнамент «кошкар-муьйиз» (рога барана), представляющий собой главный опознавательный элемент этноса. Существуют разные точки зрения по поводу возникновения данного орнамента. Наиболее популярной является мнение, что мотив рога восходит к памятникам эпохи ранних кочевников, в искусстве которых были широко распространены стилизованные рогатые головы баранов, символизирующие собой богатство и приумножение.

Вкладывая глубокий сакральный смысл в узор, в которых воплощались сформировавшиеся в веках нравственные и эстетические идеалы ногайского народа, осмысление образа картины мира, мастера «наделяли» каждую орнаментированную вещь магической и охранной силой. Косвенным подтверждением данного мнения служат названия орнаментальных мотивов, заключающие в себе ответы на вопросы. Однако не всегда современные названия раскрывают характер самого орнамента, его символическое значение, так как они большею частью представляют собой позднейшее переосмысление узоров.

Наряду с разнообразными узорами в орнаментальной традиционной культуре выступали родовые тамги – «тамга», являвшиеся символами того или иного рода. Уходя корнями в далекое прошлое, тамги не

потеряли своей глубокой значимости и в современной культуре ногайцев[16]. Зачастую тамги лаконично вписывались в общий композиционный строй украшаемого изделия, неся в себе различные функции: оберега, знака этнической принадлежности, знака собственности хозяина (владельца), элемента декора и др.

Сложение традиционной орнаментальной системы ногайцев – результат длительного исторического развития. Художественные традиции многих племен, проживавших в древности на территории, начиная с верховьев Иртыша до Дуная, Северного Кавказа явились тем коллективным, историческим опытом, который связан узами преемственности с ногайским традиционным искусством. Ногайский народный орнамент представлен орнаментальными компонентами разновременных культурных традиций. От архаического орнаментального образования докочевнической культуры, до позднего времени, вплоть до конца XVIII – начала XX века, когда в разнообразие форм и мотивов вливаются элементы, выработанные в полуоседлой и оседлой культуре [5].

Многие орнаментальные мотивы характерны для искусства довольно широкого круга народов Передней и Средней Азии, Казахстана, Сибири, Восточной Европы, Кавказа, что говорит об общем культурно-историческом прошлом. Несмотря на взаимопроникновение и взаимообогащение различных культур, ногайское орнаментальное искусство характеризуется очень яркой и своеобразной системой стиля, который отличает орнамент ногайцев от орнамента соседних и родственных тюркских народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дебиров П.М. Современный войлочный орнамент ногайцев Дагестана // Искусство Дагестана в контексте современной художественной культуры. – Махачкала: Изд-во Даг. филиала Академии наук СССР, 1988. – С. 120-133.
2. Казакбиева О.М. Войлочное производство у ногайцев в XIX – начале XX в. // Дисс. …канд. ист. наук. – Махачкала, 2006. – 195 с.
3. Канокова Ф. Ю. Декоративно-прикладное искусство ногайцев // Дисс. …канд. искусствоведения. – М., 2012. – 191 с.
4. Канокова Ф.Ю. Ногайский орнамент // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – № 1: Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – М., 2011. – С. 151-154.
5. Кузеева З.З., Муртазаев А.О., Шаушев К.Б. К проблеме генезиса ногайского народного орнамента // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. [е-ресурс] URL: "http://www.science-education. ru/120-16789" > www.science-education.ru/120-16789 (дата обращения: 20.11.2015).

Иллюстрации

Рис. 1 – Ковер «кара кийиз», войлок, шнуровая вязь, начало XX в. (Сельский Дом Культуры, с. Терекли-Мектеб Ногайского района Республики Дагестан РФ);

Рис. 2 – Ковер «кара кийиз», войлок, шнуровая вязь, начало XX в. (Музей «Ногай Эл», с. Сары-су Шелковского района Чеченской республики РФ);

Рис. 3 – Передник подушки «ястык-бит», войлок, кожа, шерстяные нити, аппликация. Инв. № 20017 (Краеведческий музей Астраханского государственного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника, г. Астрахань, РФ);

Рис. 4 – Мешок, войлок, кожа, ткань, шерстяные нити, аппликация. Инв. № 3469 (Краеведческий музей Астраханского государственного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника, г. Астрахань. РФ).

Рис.1.

Рис.2.

Рис.3.

Рис.4.

[16] По сей день существует правило поведения в обществе, где при встрече ранее незнакомые ногайцы спрашивают о тамге и родовой принадлежности друг друга.

Кулаков В.И.
(Российская Федерация, г. Калиниград)

ФИБУЛЫ ТИПА ТЕРСЛЕВ В БАЛТИИ

Круглые серебряные фибулы, украшенные зернью, сканью и относимые к типу Терслев, в эпоху викингов скрепляли ворот женской рубахи. Максимума своего распространения на севере Европы эти детали женского убора достигли в сер. X в. [2, с. 170]. В нач. X в. в Скандинавии представлены предшественницы застёжек типа Терслев – круглые серебряные фибулы с четырьмя выступами по краю. Согласно указанного признака эти фибулы генетические связаны с коробчатыми готландскими фибулами, однако традиции своего орнамента в стиле Еллинг круглые фибулы ведут от черепаховидных фибул [21, S. 42].

Данную специфику круглых фибул, украшенных (как и фибулы типа Терслев) симметричными крестообразными композициями, отмечал ещё Нильс Оберг, считая эти застёжки непосредственными предшественницами фибул типа Терслев [13, S. 97]. Современные специалисты по древностям эпохи викингов пришли к выводу о том, что фибулы типа Терслев в основном встречаются на памятниках археологии, расположенных на побережье, омываемом водами западной части Балтии (рис. 1).

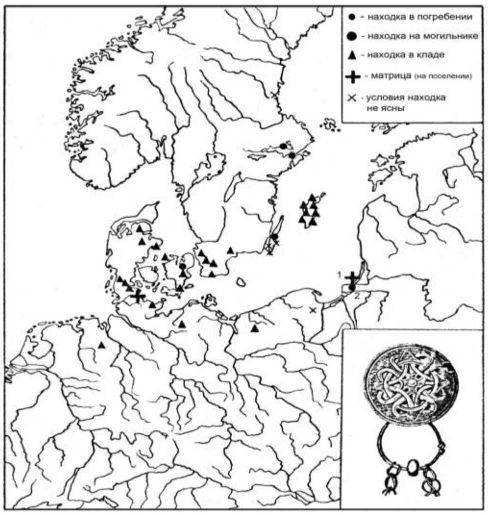


Рис. 1 – Карта распространения фибул типа Терслев в Северной Европе
[16, Karte 1] (с добавлениями автора). 1, 2 – находки в урочище Кауп.

В ареале пруссов в публикациях упоминается обычно лишь фибула из кург. б/№ могильника Кауп, инв. № III.258.1197:29 [14, S. 271]. Эта фибула (рис. 2) была добыта в августе 1880 г. раскопками Йоганнеса Хейдека в женском подкурганном трупоположении, которое по деталям своего инвентаря датируется кон. X в. [8, с. 123, 124]. Ранее Биргер Нерман датировал эту находку в целом X в. [20, p. 106, fig. 98].

Впервые рисунок данной находки был опубликован в Каталоге Музея «Пруссия» [18, Abb. 115]. На этом рисунке подвижное кольцо, крепившееся к тыльной пластине фибулы, ошибочно оказалось в верхней части изображения.

В предвоенное время застёжка типа Терслев, найденная на Каупе, считалась настолько примечательной, что была помещена на обложку научно-популярной книги о викингах в Вост. Пруссии [15, Umschlag], причём – также кольцом вверх. Впервые эта застёжка правильно, с кольцом для крепления подвесок в нижней части корпуса застёжки, была размещена в публикации Биргера Нермана (рис. 3,2).

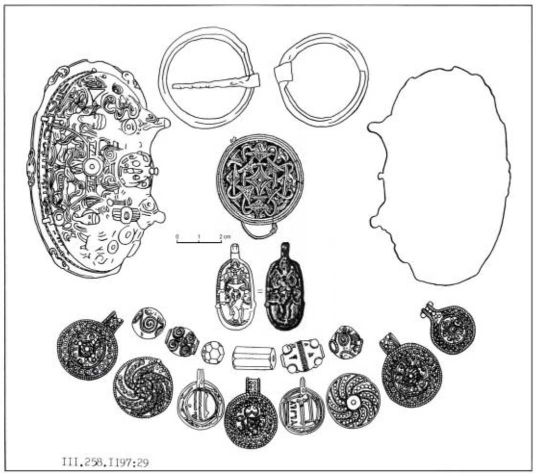


Рис. 2 – Инвентарь кург. б/№ могильника Кауп, инв. № III.258.1197:29 [8, рис. 108].

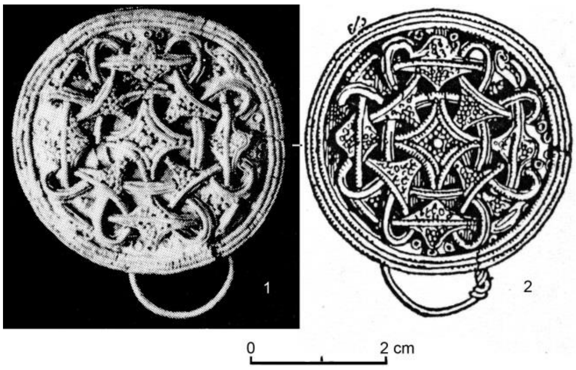


Рис. 3 – Фото (1) и рисунок (2) фибулы из кург. инв. № III.258.1197:29 [1 – 19, Taf. 25, unten]

В последние десятилетия в прусском ареале были сделаны ещё несколько находок фибул типа Терслев, мною опубликованные. Но, к сожалению, эти публикации, как и другие издания по древностям юго-восточной Балтии эпохи викингов (несмотря на то, что изданы по-русски), остаются неизвестными нашим московским коллегам. Так Т.А. Пушкина не включила в свою сводку трёхлопастных фибул [12, с. 37] находки этого типа, сделанные в прусском племенном ареале [5, с. 133–144]. К сожалению, то же самое можно сказать о сводке фибул типа Терслев, собранной для территории Древней Руси (с учётом соседних территорий) Н.В. Ениосовой [2, с. 169–179].

Долгое время считалось, что полуостров Ютланд является единственным местом массового производства фибул типа Терслев. На это указывали находки медных матриц для тиснения лицевых орнаментированных пластин (напаивавшихся на тыльную пластину) в слоях поселения Хэдебю [16, S. 9]. В балтийских землях к востоку от Самбии находки фибул типа Терслев не отмечались [16, Karte 1]. В самом деле, даже в нижнем течении р. Даугава, в ливском ареале, где в X–XIII вв. местные жители переняли традиции изготовления и ношения значительного количества скандинавских украшений [22, p. 104, 61 att.], фибулы типа Терслев или их дериваты не обнаружены.

Упомянутый выше комплекс кург. б/№ могильника Кауп, инв. № III.258.1197:29, содержащий фибулу типа Терслев, интересен тем, что, кроме бронзовой овальной подвески, орнаментированной в стиле Борре и находящей аналогию в материале могильника Бирка [20, fig. 102], содержит три серебряных подвески типа Терслев (рис. 2). Такие подвески с зернёным и сканным узором, обладающие декоративными композициями, конструктивно близкими фибулам типа Терслев, встречены ещё в трёх курганах могильника Кауп [8, рис. 123, 125, 137]. Одна такая подвеска была получена на Каупе в результате предвоенных несанкционированных «раскопок» [8, рис. 141].

В предвоенное время (явно до 1939 г.) в фондах Краеведческого музея, располагавшегося в замке Лохштедт (северная оконечность Балтийской косы, разрушен до основания в 1947 г., а не в 1945 г., как считают местные краеведы – Довыденко Л., 2009, с. 117) имелась медная матрица для тиснения лицевых пластин фибул типа Терслев подтипа Jansson IIC [17, S. 62]. Данная матрица (рис. 4), диаметр которой достигал 2,8 см, была увезена в процессе эвакуации весной 1945 г. и ныне хранится в Самланд-музеум (г. Пиннеберг).

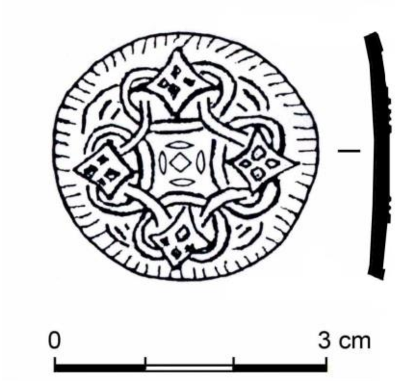


Рис. 4 – Медная матрица фибулы типа Терслев, обнаруженная на Каупе (?) до 1939 г.
(фонды музея «Самланд» в г. Пиннеберг) [4, рис. 2,7].

Данный экспонат поступил в указанный музей в результате эвакуации фондов и экспозиции Музея «Пруссия» (г. Кёнигсберг), происходившей в 1943-1945 гг. [8, с. 144]. Матрица из музея в Лохштедте, вероятно, происходила из могильника или (скорее всего) поселения Кауп. Эта находка может свидетельствовать о производстве фибул (или подвесок) типа Терслев на Самбии в X в.

На южной поле кург. 182/182 могильника Кауп в августе 2000 г. случайно был обнаружен обожжённый фрагмент серебряной фибулы, на внутренней поверхности которой сохранилось кольцо для подвешивания дополнительных аксессуаров (рис. 5).

Наличие этого кольца и материал, из которого была изготовлена фибула, спаянная из двух пластин, позволяет отнести её к типу Терслев. К сожалению, огонь погребального костра настолько повредил эту находку, что её подтип неопределим.

Рис. 5 – Обожжённые остатки серебряной фибулы типа Терслев, случайно обнаруженные
на южной поле кург. 182/182 могильника Кауп в августе 2000 г. [8, рис. 153].
Зеленоградский городской краеведческий музей, инв. № 10.

Традиция круглый застёжек, обозначавших центр композиционного расположения украшений на женском уборе, восходит к Западной Европе к Меровингской эпохе и к позднеантичному времени [9, с. 87]. Линию их развития в X в. продолжили фибулы типа Терслев, к рубежу XI-XII в. развившиеся в дисковидные фибулы крупных размеров. Такая фибула (рис. 6,1) была найдена в уроч. Гарбик к югу от г. Cranz/Зеленоградск в 1892 г. в составе клада серебряных изделий.

Рис. 6 – Серебряные дериваты фибул типа Терслев: 1 – из клада 1892 г. в уроч. Гарбик [7, рис. 2];
2 – обломок фибулы, случайно обнаруженный в 1998 г. на могильнике Dollkeim/Коврово (Зеленоградский р-н) [3, рис. 87,3].

Гарбик находится на древнем острове, располагавшемся на западном берегу Куршского залива в устье р. Вой (её длина – ок. 1 км), ведшей от Каупа к заливу. Появление этой фибулы, обладавшей на своей оборотной стороне рунической надписью, в земле сембов связывается с событиями поствикингской эпохи [7, с. 140]. Ещё одним показателем наличия на Самбии дисковидных серебряных фибул-дериватов застёжек типа Терслев является обломок фибулы, случайно обнаруженный в 1998 г. на могильнике Dollkeim/Коврово (Зеленоградский р-н) (рис. 6,2). Свидетельства о местном производстве этих видов женских украшений отсутствуют, эти находки следует считать результатом контактов пруссов и скандинавов, продолженных после завершения эпохи викингов.

Другим направлением развития фибул типа Терслев на закате эпохи викингов являются круглые женские застёжки диам. не более 3 см, украшенные декором в виде «процветшего креста» (рис. 7,1,2).

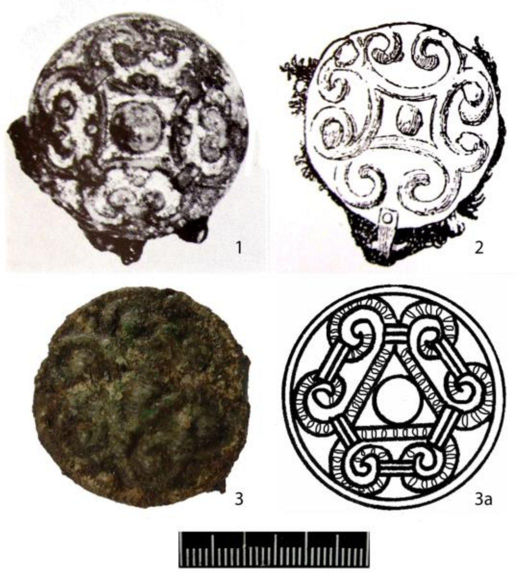


Рис. 7 – Фибулы с изображением «процветшего креста» и их дериват: 1 – бронзовая фибула из погр. Bj-762 могильника Birka (Швеция); 2 – бронзовая фибула из Карелии; 3 – плакированная серебром бронзовая накладка из погр. К-45 могильника Малый Кауп (Зеленоградский р-н);
3а – прорисовка накладки из погр. К-45. (1, 2 – [24, Abb. 7a, 8a]; 3, 3а – [11, рис. 61]).

В отличие от своих прототипов эти фибулы – литые, изготовлены не из серебра, а из бронзы. Орнаментальная композиция, представленная в виде четырёх С-образных фигур, расположенных крестообразно и соединённых скобами между собою, имитируют скорее всего не декор фибул типа Терслев, а декор подвесок типа Терслев (ср. рис. 2 и 7). Очевидно, указанные застёжки выполняли в женском уборе ту же функцию, что и фибулы типа Терслев. В прусском материале известны дериваты упомянутых малых фибул, представленные плакированными серебром бронзовыми накладками ремней конского оголовья в материале X в. грунтового могильника Малый Кауп (рис. 7,2). Примечательно, что в одном комплексе с этими накладками выявлен предмет с двумя руническими знаками [11, с. 168]. Кстати, указанный погребальный комплекс – единственный в массиве раскопанных на могильнике Малый Кауп прусских могил IX–XIII вв., в котором представлены показатели контактов со скандинавами.

Итак, повторный ввод в научный оборот находок фибул типа Терслев и родственных им артефактов, сделанных на Самбии, позволяет расширить круг наших знаний о развитии материальной культуры Северной Европы и Балтии в эпоху викингов. Указанные находки позволяют выдвинуть следующие выводы:

1. На территории обитания балтских племён в эпоху раннего средневековья фибулы типа Терслев встречены лишь на Самбии, одном из важнейших микрорегионов, в котором происходили балто-скандинавские контакты на различных этапах железного века [10, с. 138, 139].

2. Распространение скандинавских украшений (как по торговым путям, так и с их носителями) и принципов скандинавского и финского женских уборов до сих пор фиксировалось в Восточной Европе по двум направлениям: по течению р. Даугавы и по р. Волге [23, р. 7]. Н.В. Ениосова также считает, что фибулы типа Терслев, принадлежность убора богатой скандинавской женщины X в., производились в Южной Скандинавии и Центральной Швеции и распространялась в основном по Волжскому торговому пути (дисл. Avstrveg) [2, с. 179]. Пути поступления этих украшений (вместе с их носительницами в том числе) из Скандинавии на Русь, как правило, в славяно-русской археологии не рассматриваются [6, с. 155, 156].

3. Рассмотрение находок фибул типа Терслев и родственных им артефактов в земле пруссов показывает то, что только через полуостров Самбию, важнейший для балто-скандинавских контактов микрорегион, пролегали пути проникновения носителей традиций скандинавского женского убора в Восточную Европу. Высадившись на северной оконечности Янтарного берега, скандинавские воины, купцы и сопровождавшие их женщины продолжали свой путь на восток по Неманскому пути, выводящему северные ладьи на Днепровскую торговую трассу [8, с. 109]. Следами пребывания упомянутых жительниц Скандинавии на Самбии являются находки фибул типа Терслев и родственных предметов на Каупе и в его ближайшей округе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Довыденко Л. Тайны Пиллау. – Калининград, 2009. – 191 с.
2. Ениосова Н.В. Города и веси Средневековой Руси. Археология, история и культура. К 60-летию Н.А. Макарова. – Москва-Вологда: Древности севера, 2015. – С. 169–179.
3. Кулаков В.И. Доллькайм-Коврово. Исследования 1879 г. – Минск: Институт истории НАН Беларуси, 2004. – 135 с.
4. Кулаков В.И. Кауп и Доллькайм: депаспортизованные сокровища викингов // II Городцовские чтения: Материалы научной конференции, посвящённой 100-летию деятельности В.А. Городцова в ГИМ (апрель 2003 г.) – М.: Государственный Исторический музей, 2005. – С. 333–337.
5. Кулаков В.И. Генезис трилистных фибул и умбоновидных подвесок // Lietuvos Archeologija. – Т. 32, – Vilnius, 2007. – S. 133–144.
6. Кулаков В.И. Юго-восточная Балтия в IX в. // Труды Государственного Эрмитажа. – Вып. XLIX: Сложение русской государственности в контексте раннесредневековой истории Старого света. – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. – С. 155–172.
7. Кулаков В.И. Клад 1892 г. из окрестностей Кранца/Зеленоградска (Калининградская область) // Российская археология. – № 2. – 2011.– С. 133–141.
8. Кулаков В.И. Неманский янтарный путь в эпоху викингов. – Калининград: Калининградский ПЕН-центр, 2012. – 222 с.
9. Кулаков В.И. Античная традиция в искусстве эпохи Меровингов // Наука в России. – № 1. – М.: Наука, 2012. – С. 83–88.
10. Кулаков В.И. Западнобалтский феномен в эпохе викингов // Res humanitariae, – Vol. XVII. – Klaipėda: Universiteto leidykla, 2015. – С. 137–149.
11. Кулаков В.И. Пруссы эпохи викингов. Жизнь и быт общины Каупа. – М.: Книжный мир, 2016. – 350 с.
12. Пушкина Т.А. Трилистные скандинавские фибулы на территории Восточной Европы // Археологический сборник: Труды ГИМ. – Вып. 111, – М.: Искусство, 1999. – С. 35–42.
13. Åberg N. Nordische Ornamentik in vorgeschichtlicher Zeit, – Leipzig: Verlag von Curt Kabitsch, 1931. – 118 s.
14. Arents U., Eisenschmidt S. Die Gräber von Haithabu. – Bd. 2. – Neümunster: Wachholtz Verlag, 2010.
15. Gaerte W. Die Wikinger in Ostpreußen. – Königsberg, 1932.– 32 s.
16. Jankuhn H. Sechs Karten zum Handel des 10. Jahrhunderts im westlichen Ostseebecken // Archaeologia Geographica. – Jg. 1. – H. 4. – Hamburg: Flemming, 1950. – S. 8–16.
17. Jansson I., Kleine Rundspangen // Arwidsson G., Birka. – Bd. II: 1. Systematische Analysen der Grabfunde. – Stockholm: KVHAA, 1984. – S. 58–74.
18. Katalog des Prussia-Museums im Nordflügel des Königlichen Schlosses zu Königsberg i. Pr. – T. I. –Königsberg: Ostpreussische Zeitungs- und Verlag-Druckerei, 1893. – 124 s.

19. Mühlen B. Die Kultur der Wikinger in Ostpreussen // Bonner Hefte zur Vorgeschichte. – Nr. 9. – Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, 1975. – 287 s.
20. Nerman B. Sveriges första storhestid. – Stockholm: Aktiebolaget Skoglunds Bokförlag, 1942. – 114 p.
21. Paulsen P. Studien zur Wikinger-Kultur. – Neumunster: Karl Wachholtz Verlag, 1933. – 106 s.
22. Spirğis R. Bruņrupuču saktas ar krūšu važiņrotam un lībiešu kultūras attīstība Daugavas lejtecē 10.13. gadsimtā. – Rīga: Latvijas vēstures institūta algāds, 2008. – 511 p.
23. Viking Jewellery from the Island Gotland Sweden // www.arkeodok.com, – 2004.
24. Wegraeus E. Pilspetsar under vikingatid // Tor. – Vol. XV. – Uppsala: Almqvist & Wiksell Informationsindustri AB, 1972-1973. – P. 186–201.

Ленсу Я.Ю.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

В статье анализируется опыт Белорусской государственной академии искусств в области подготовки специалистов дизайна. Выявляются современные тенденции и проблемы развития дизайнерского образования в Беларуси.

В настоящее время становится очевидным, что сегодня дизайн приобретает новые формы, становится сложнее по своей структуре и содержанию, а это рождает новую специфику дизайнерского образования. «…цель дизайна, – пишет один из авторов отечественной концепции дизайнерского образования О.В. Чернышев, – все более явно смещается в сторону системного решения крупномасштабных социально значимых проблем в области материально-художественной культуры в условиях интенсивного развития гибких технологий массового промышленного производства и сферы услуг. Имеются в виду проблемы на уровне разработки дизайн-концепций, целевых дизайн-программ, инновационных художественно-проектных идей, стратегий формообразования, стилистических направлений в различных областях материально-художественной культуры, концептуальных моделей перспективных форм удовлетворения потребительского спроса различных групп населения, ассортиментных идеологий товаропроизводителей и пр.» [1, с. 33-34].

В Белорусской государственной академии искусств учебный процесс с самого начала подготовки промышленных дизайнеров велся по трем направлениям: 1) оперативное; 2) многолетнее; 3) перспективное.

Оперативное направление, по которому первоначально осуществлялось обучение, давало будущим дизайнерам навыки в решении насущных практических задач повышения технико-эстетического уровня выпускаемой промышленной продукции. В соответствии с данной задачей определялся и характер самого учебного процесса, который ставил своей целью создание эстетически и функционально совершенного предмета, конструктивная основа которого заранее задана. В данном случае студента ориентировали на так называемое аналоговое проектирование, которое в свое время сложилось в отечественной практике дизайн-проектирования. При этом в первую очередь обращали внимание на освоение начал художественной грамоты, композиционно-пластических, колористических и функционально-технических закономерностей предметного формообразования, эргономическое и конструктивно-технологическое обоснование проектных решений, соблюдение правил и норм оформления проектно-конструкторской документации, приемов выполнения макетных работ. Все это обусловливало развитие у студентов практических навыков и умений работы с формой конкретного предмета. Это был вполне закономерный этап в развитии процесса дизайнерского обучения.

Данное направление работы позволило собрать достаточно обширный наглядный материал по проектно-графической, инженерно-конструкторской, композиционно-художественной, эргономической и макетно-исполнительской части выполнения учебных заданий. На основе этого материала сформировался хороший учебно-методический фонд. Кроме того, как свидетельствует О.В. Чернышев, «… формирование проектной тематики учебных заданий преимущественно на базе ведущих направлений развития промышленных предприятий республики, где работало подавляющее большинство студентов-вечерников (в то время существовало и вечернее отделение), не только значительно повышало заинтересованность и творческую активность студентов, но и служило реальной почвой для психологической перестройки руководителей предприятий по отношению к дизайну. Они воочию убеждались в эффективности практического внедрения методов дизайна в решение проблем повышения качества выпускаемой продукции» [2, с. 11].

Со временем в обучении дизайнеров стали переходить к многолетнему направлению образования. Это было связано с тем, что изменившаяся обстановка в экономике и культуре страны потребовала подготовки специалистов широкого профиля, способных целенаправленно организовывать и сознательно управлять своей исследовательской, проектной и художественно-практической деятельностью. Это требовало для своего успешного разрешения иных научно-теоретических оснований, концептуальных установок, педагогических

принципов, методов и средств. Это новое многолетнее, перспективное направление первоначально стало осуществляться параллельно с первым, оперативным. Программа состояла из нескольких этапов: научной разработки концепции дизайна; построения системы научно-теоретического и методического обеспечения дизайн-деятельности как специфического вида профессионального творчества; поиска эффективных средств практического внедрения разработанной концептуальной модели дизайна в учено-воспитательный процесс.

В качестве системообразующей основы программы была принята концепция взаимодействия, предложенная О.В. Чернышевым. «Содержательная интерпретация теоретической модели дизайна на основе концепции взаимодействия, – отмечал сам О.В. Чернышев, – позволила сформировать логически свернутое и достаточно конструктивное определение дизайна как особого, синтетического, вида проектной и художественно-практической деятельности, конечная цель которой состоит в формировании, развитии и практической актуализации социально значимых свойств и качеств человека в процессе его активно-деятельностного взаимодействия с материальным дизайн-продуктом» [2, с. 13].

В соответствии с этим каждая учебная дисциплина была строго сориентирована на решение следующих задач:

а) обеспечение научной строгости, глубины и целостности процесса формирования профессионального мировоззрения дизайнера;

б) развитие творческого мышления и способности к целенаправленному синтезу образного и логического как основополагающих моментов во внутренней структуре профессиональной дизайн-деятельности;

в) овладение арсеналом профессиональных принципов, методов и средств сознательного осуществления предпроектных и проектных дизайн-исследований, функционально-технической организации и художественно-образной выразительности наиболее существенных характеристик различных классов искусственных систем.

Учебный же процесс был организован в виде последовательных этапов с четко обозначенными учебно-методическими целями и задачами.

Однако, говоря о сегодняшнем дне, надо отметить, что наше теперешнее дизайнерское образование все же не совсем адекватно реальным потребностям современной промышленности. Дизайнерское образование без связи с практикой развиваться не может – теряется содержание и смысл самой дизайнерской профессии. Нужно готовить специалистов дизайна, соединяя глубокие фундаментальные знания и основательную практическую подготовку, ориентированную на определенные отрасли промышленности и производства. Как отмечал в свое время один из виднейших советских теоретиков дизайна Г.Б. Минервин, «дизайн есть проектирование объектов ***материального производства***. Поэтому закономерности, которые связаны с развитием материальных и трудовых процессов, учет реальных способов технологии производства, а в результате – учет эффективности производственного продукта, находят отражение и в методе художественного конструирования» [3, с. 19].

Существующая же методика подготовки специалистов дизайна в реальных условиях практики сегодня во многом не действует. Поэтому поиск связи дизайнерского образования с производством является одним из приоритетных направлений в этой области. В связи с этим ощущается потребность в новом типе взаимодействия дизайнерского образования с практикой, с производством, взаимодействия между учебными заведениями и целыми отраслями промышленности, непосредственно заинтересованными в кадрах дизайнеров. Вузы обеспечат целевую подготовку необходимого количества высококвалифицированных кадров, а отрасли возьмут на себя частичное покрытие расходов на обучение с перенесением части учебного процесса на производство и будут гарантировать рациональное использование молодых специалистов. Средства, полученные учебными заведениями от промышленных предприятий в частичное покрытие расходов на подготовку кадров, будут расходоваться на дополнительное оборудование вузов современными техническими средствами и на проектные исследования.

Целевая подготовка специалистов дизайна па заявкам промышленных предприятий, научно-исследовательских и проектных организаций должна вестись по индивидуальным учебным планам. При этом вузы и заказчик специалистов смогут совместно решать, где целесообразно проводить заключительный этап обучения: в стенах вуза, в цехах промышленного предприятия или в научных организациях и конструкторских бюро. Кроме того, нужно думать об адаптационном периоде специалиста от студента до работника промышленного предприятия. Молодой специалист должен органично войти в сферу производства, чтобы она не сломала его как творческую личность, чтобы он хорошо ориентировался в обстановке промышленного предприятия, мог на общем языке разговаривать с техническими работниками. В этом плане большое внимание нужно обратить на проведение разных видов практик в вузах, в том числе особенно на преддипломную практику, чтобы в этот период студенты как можно больше адаптировались в среде производства. Однако большая ответственность лежит и на предприятиях, куда после окончания вуза

пойдет молодой специалист. Ему нужно создать благоприятную атмосферу для работы, постепенно включить его в сферу производственной жизни.

В плане связи дизайнерского образования с промышленностью большое значение имеет и проблема обеспечения дизайнерами предприятий в малых городах. Тут свою роль могла бы в определенной степени сыграть система распределения молодых специалистов по всей республике, в том числе специалистов, подготовленных по целевым заявкам предприятий. При этом молодым специалистам нужно обеспечить хорошие условия труда и быта на местах. Определенную роль может сыграть также система привлечения в вузы молодежи из провинции при условии, что они вернутся назад на периферию. Можно создать и курсы ускоренного обучения специалистов дизайну для периферийных предприятий на базе специалистов с высшим техническим образованием. Вообще же можно было бы в принципе обратить внимание не только непосредственно на обучение специалистов дизайна, но и на введение курсов дизайна для студентов технических вузов, для того чтобы конструкторы, технологи, работающие на промышленных предприятиях, могли понимать специалистов дизайна.

Дизайн как художественно-техническая деятельность призван улучшать потребительские качества изделий, совершенствовать ассортимент товаров. Его цель – формирование гармонично организованной среды для человека и общества. Дизайн содействует интенсификации производства, росту культуры потребления, внося существенный вклад в повышение качества продукции и ее конкурентоспособности. Качество – это емкое и очень важное понятие, из которого выделяются два приоритетных компонента: первый – надежность техники, второй – ее эргономические и технико-эстетические свойства, связанные с экономикой. Когда мы говорим о дизайне, мы должны, прежде всего, поставить во главу угла экономический фактор. Именно в этом большая сила дизайна, что он увязывает, казалось бы, несовместимые вещи – экономику, технику и эстетику, а также широкий общекультурный, человеческий аспект функционирования промышленных изделий. Проектируя объект, дизайнеры достигают максимального удобства его использования, привлекательности для человека, а удобство – это уже социальный фактор, социальный же фактор – это дополнительный экономический эффект. Поэтому нужно искать возможность эффективного использования творческого потенциала отечественных дизайнеров. А в связи с этим особенно остро встает вопрос профессиональной подготовки дизайнеров, отвечающей современным изменившимся условиям общественной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернышев, О.В. Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О.В. Чернышев. – Минск: Пропилеи, 2006. – 280 с.
2. Чернышев, О.В. БГТХИ: становление профессиональной школы дизайна / О.В. Чернышев // Техническая эстетика. – 1987. – № 6. – С. 11 – 13.
3. Минервин Г.Б. Основы проектирования оборудования для жилых и общественных зданий / Г.Б. Минервин. – М.: Архитектура-С, 2003. – 112 с.

Лукоўская В.І., Цымбалюк А.К.
(Украіна, г. Львоў)

СУЧАСНЫ ЎКРАІНСКІ МАСТАЦКІ ТЭКСТЫЛЬ У АЙЧЫННЫХ МАСТАЦТВАЗНАЎЧЫХ ДАСЛЕДАВАННЯХ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XX–XXI СТСТ.

У артыкуле разглядаюцца працы ўкраінскіх мастацтвазнаўцаў, даследаванні якіх прысвечаны аднаму з відаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва – мастацкаму тэкстылю.

Зацікаўленасць навукоўцаў пытаннямі, звязанымі з яго гісторыяй і сучасным станам мастацкага тэкстылю, сведчыць аб тым, што ён займае значнае месца ў мастацтве Украіны. Навукоўцы адзначаюць, што ў гэтай галіне сцвердзілася своеасаблівая сістэма эстэтычных каштоўнасцяў і сфарміраваліся прафесійныя школы, кожная з якіх зрабіла значны ўнёсак у айчынную мастацкую культуру. Даследаванне творчасці мастакоў і аналіз іх твораў з'яўляецца істотным складнікам агульнай карціны развіцця гісторыі ўкраінскага мастацкага тэкстылю XX–XXI стст.

Мастацкі тэкстыль займае ганаровае месца ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве Украіны, пра што сведчыць зацікаўленасць з боку мастацтвазнаўцаў пытаннямі, звязанымі з яго гісторыяй і сучасным станам. Менавіта таму неабходны грунтоўны аналіз мастацтвазнаўчых даследаванняў на гэтую тэму.

Украінскі мастацкі тэкстыль развіваўся на працягу доўгага часу, абапіраючыся ў сваіх асноўных формах на багатыя традыцыі народнага дыванаткацтва. Узмацненне дынамікі змяненняў у пошуках новых формаў выказвання і змястоўнага напаўнення, звязаных з новым постмадэрнісцкім асяроддзем, назіраецца ў

2-й пал. XX ст. Аднак ва Украіне і далей застаюцца трывалымі асновы традыцыяналізму, у тым ліку, і сярод айчынных мастакоў, што зафіксавана ў працах айчынных навукоўцаў.

Аналізуючы працы вядомых мастацтвазнаўцаў, у першую чаргу, варта звярнуць увагу на даследаванні па гісторыі і тэорыі ўкраінскага народнага мастацтва, скіраваныя на фіксацыю, асэнсаванне і захаванне традыцый народнага мастацтва 60-70-х гг. XX ст. Навукоўцамі было зроблена грунтоўнае даследаванне гісторыі развіцця рамёстваў у розных мясцовасцях Украіны, названыя вядомыя майстры, якія працавалі ў гэтых галінах, зроблены аналіз твораў з апісаннем формаўтваральных і мастацка-стылістычных асаблівасцяў.

Перш за ўсё, варта звярнуцца да манаграфій і дысертацый, якія фіксуюць дакладныя звесткі і адлюстроўваюць аб’ектыўны стан мастацтва, у адрозненне ад артыкулаў, якія, як правіла, заўсёды маюць долю суб’ектыўнасці ў меркаваннях і высновах іх аўтараў.

Так, калектыўныя напрацоўкі «Гісторыя ўкраінскага мастацтва», «Нарысы па гісторыі ўкраінскага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва», «Народныя мастацкія промыслы УССР» і інш. утрымліваюць раздзелы, прысвечаныя мастацкаму ткацтву, вышыўцы, набіванню, іх даўнім традыцыям і відазмяненню на працягу доўгага часу. Вывучэнне гэтых крыніц дазваляе асэнсаваць гісторыю, спецыфіку, асноўныя тэндэнцыі развіцця ўкраінскага тэкстылю, раскрыць асаблівасці фарміравання вобразна-пластычнай сістэмы гэтага мастацтва [1–5].

Разнастайнасці мастацкага тэкстылю прысвечаны даследаванні вядомых украінскіх навукоўцаў С. Сідаровіч [6], І. Гургулы [7], І. Саковіч [8]. Аб’ектам навуковых інтарэсаў гэтых даследчыкаў былі пытанні гісторыі ткацтва, асаблівасці народных мастацкіх тканін, іх побытавае функцыянаванне. У кнігах знаходзім інфармацыю аб класіфікацыі тканін па тэрытарыяльным прынцыпе і іх побытавым прызначэнні, а таксама апісанне тэхнічных прыёмаў вырабу мастацкай тканіны.

Значнае месца ў мастацтвазнаўстве адведзена традыцыям украінскага дыванаткацтва. Грунтоўны аналіз рэгіянальных асаблівасцяў дыванаткацтва Украіны правялі Я. Запаска і А. Жук, працы якіх з’яўляюцца важным унёскам у гісторыю ўкраінскага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У сваіх манаграфіях навукоўцы даследавалі стылістычныя асаблівасці дыванаткацтва, прааналізавалі прыродна-геаграфічныя, гістарычныя, эстэтычныя ўмовы фарміравання мастацкай сістэмы дываноў, тэхніку дывановых вырабаў рознага тыпу, а таксама разгледзелі праблемы станаўлення і характар мастацкіх традыцый у вядучых ткацкіх цэнтрах і асяродках Украіны [9–13].

У перыядычных выданнях, зборніках, часопісах, каталогах перыяду 60–70-х гг. XX ст. знаходзім артыкулы, якія часткова асвятлялі тэндэнцыі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, у прыватнасці, тэкстылю, у кантэксце мастацкіх з’яў савецкага перыяду. Заслугоўваюць увагі публікацыі А. Будзана, Н. Велігоцкай, Н. Гасанавай, Ю. Лашчука і інш.

Даследаванне развіцця ўкраінскага тэкстылю працягваецца і ў канцы XX ст. У гэты перыяд адзначаюцца творчыя ўзаемасувязі паміж прафесійнымі мастакамі і народнымі майстрамі, якія садзейнічаюць іх ўзаемаўзбагачэнню.

Вывучэнню мастацкіх тканін Украінскіх Карпат і заходніх абласцей Украіны прысвяціла свае працы А. Нікорак [14–17]. Аўтар класіфікуе тканіны па функцыянальным прызначэнні і сістэме дэкарыравання, аналізуе мастацкія асаблівасці тканін вядучых цэнтраў народнага мастацтва, даследуе ўплыў народнага мастацтва на творчасць прафесійных мастакоў.

Прыкметная роля ў даследаванні мастацкіх тканін, у прыватнасці, вышыўкі, належыць Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васільевай [18–21]. Адным з найважнейшых напрамкаў мастацтвазнаўчай навукі Р. Захарчук-Чугай лічыла комплексны падыход да вывучэння народнага мастацтва асобных рэгіёнаў Украіны. У прыватнасці, у яе манаграфіі «Украінская народная вышыўка. Заходнія вобласці УССР» упершыню ў гістарычным аспекце разглядаецца народная вышыўка як своеасаблівая мастацкая з’ява і як адзін з распаўсюджаных відаў народнай творчасці, у якім знайшла сваё адлюстраванне мастацкая культура ўкраінскага народа. Комплексна даследуецца мастацтва вышыўкі ў розных аспектах, аналізуецца яго сацыяльнае значэнне і месца ў мастацкай традыцыі ўкраінцаў [19].

У сваіх выданнях «Палтаўская народная вышыўка», «Украінская вышыўка» вядомая даследчыца Т. Кара-Васільева ўпершыню комплексна адлюстроўвае гісторыю развіцця ўкраінскай вышыўкі, паказвае яе ролю і месца ў афармленні народнага адзення і жытла. Аўтар аналізуе музейны збор, мастацтвазнаўчыя, этнаграфічныя крыніцы, а таксама асвятляе прымяненне вышыўкі ў мадэляванні, тэкстылі, мастацкай прамысловасці прафесійнымі мастакамі і народнымі майстрамі [20–21].

У мастацтвазнаўчых публікацыях другой паловы XX ст. значная ўвага надавалася афармленню інтэр’ераў тэкстыльнымі вырабамі, у прыватнасці, габеленамі. Характарыстыку кірункаў развіцця савецкага, а таксама, і ўкраінскага, габелена знаходзім у манаграфіях, кнігах, артыкулах Н. Гасанавай, В. Савіцкай, Т. Стрыжэнавай, Г. Кусько, Л. Жогаль [22–28]. У гэтых крыніцах змяшчаецца інфармацыя аб ужыванні

дэкаратыўных тканін у сучасных інтэр'ерах, разгледжаны задачы комплекснага афармлення прасторавага асяроддзя творамі мастацкага ткацтва. Істотным з'яўляецца акцэнтаванне на праблеме манументальнасці ў гэты перыяд ва ўсіх відах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Даследчыкі распрацоўваюць тыпалогію і аналізуюць функцыі тэкстыльных твораў, якія часта выступалі выразнымі элементамі архітэктурнай прасторы, станавіліся актыўнымі фактарамі фарміравання індывідуальнага вобраза памяшкання, прыводзяць канкрэтныя прыклады прымянення манументальных і дэкаратыўных габеленаў, дываноў, арнаментальных тканін.

Канец XX – пач. XXI ст. – час, адзначаны бурнымі грамадска-палітычнымі падзеямі, скіраванымі на атрыманне Украінай незалежнасці, а яе здабыццё прывяло да пазітыўных зменаў і фарміравання новых прыярытэтаў ва ўсіх сферах жыцця. Палітычны застой і ідэалагічная кан'юнктура, якія раней ўплывалі на мастацтвазнаўчую крытыку, знікаюць, і з'яўляецца магчымасць грунтоўна і аб'ектыўна фіксаваць, асвятляць і аналізаваць асаблівасці развіцця айчыннага мастацтва. У прыватнасці, О. Галубец у сваёй манаграфіі аналізуе мастацкую сітуацыю ва Украіне, у рэчышчы якой развівалася ўсё дэкаратыўна-прыкладное мастацтва [29].

Аналізу дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Украіны перыяду незалежнасці прысвечана нямала публікацый украінскіх мастацтвазнаўцаў, якія даследуюць выкарыстанне ў творах сучасных мастакоў народных традыцый, фальклору, а таксама іх трансфармацыі. У мастацтвазнаўчых працах адзначаюцца таксама змены, якія адбыліся ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве на працягу апошніх дваццаці гадоў XX ст.

Так, выданне З. Чэгусавай «Дэкаратыўнае мастацтва Украіны канца XX стагоддзя. 200 імёнаў» прысвечана творчасці вядучых мастакоў прафесійнага дэкаратыўнага мастацтва. Вялікі ілюстрацыйны шэраг дапоўнены аналізам мастацкіх працэсаў, якія адбываліся напярэдадні 1990-х гадоў і ў поўнай меры выявіліся на пачатку XXI ст. [30].

Манаграфія Т. Кара-Васільевай і З. Чэгусавай «Дэкаратыўнае мастацтва XX ст. У пошуках Вялікага стылю» грунтуецца на сучаснай канцэпцыі развіцця дэкаратыўнага мастацтва XX ст. Аўтарамі зроблена спроба прайгравання адзінага мастацкага стылю ва Украіне, калі народнае мастацтва было адным з фактараў, вакол якога аб'ядноўваліся мастакі-прафесіяналы. Даследаванне раскрывае складаную і разнастайную панараму мастацкага жыцця Украіны: змены напрамкаў і стыляў, нараджэння новых ідэй – ад авангарду ў пачатку стагоддзя да пошукаў стылю сучасных мастакоў [31].

У калектыўным выданні «Гісторыя ўкраінскага мастацтва» прасочваюцца асноўныя мастацка-фармалістычныя пошукі ў дэкаратыўным мастацтве канца XX – пачатку XXI ст., вызначаецца новы падыход і разуменне мастакамі традыцыйнага мастацтва. У кнізе адзначаецца, што працэс інтэграцыі асобных відаў і жанраў мастацтва сцвярджае раўнапраўнасць дэкаратыўнага мастацтва з іншымі відамі мастацкай дзейнасці [32].

У пачатку XXI стагоддзя напісаны шэраг дысэртацыйных работ на тэму мастацкага тэкстылю, што сведчыць пра папулярнасць гэтага віду мастацтва.

Дысэртацыя В. Лукоўскай прысвечана даследаванню мастацкіх асаблівасцяў, традыцый і навацый львоўскага прафесійнага ткацтва другой паловы XX ст. [33]. Аўтар вылучае асноўныя этапы развіцця мастацкага ткацтва Львова акрэсленага перыяду, выяўляе комплекс фактараў, якія вызначаюць своеасаблівасць вобразна-мастацкай мовы твораў вядучых мастакоў і даюць падставы вылучыць львоўскае мастацкае ткацтва як прыкметную з'яву ва ўкраінскім дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. У працы прааналізаваны творчыя пошукі мастакоў, разгледжаны ўнікальныя мастацкія творы, якія пашыраюць уяўленні аб магчымасцях мастацкага ткацтва.

Украінскі габелен у кантэксце асноўных тэндэнцый выяўленчага мастацтва 1960 – 1990-х гг. вывучае В. Ямборка, высвятляючы асновы нацыянальнай школы габелена, вытокі яе мастацкай традыцыі і выяўленчай культуры [34]. У дысэртацыі вызначаны асноўныя арыенціры тэорыі і практыкі дэкаратыўнага мастацтва, іх уплыў на развіццё ўкраінскага габелена.

Даследаванне развіцця і станаўлення кіеўскай школы мастацкага тэкстылю XX ст. праводзіць В. Андрыяшка [35]. Праца асвятляе характэрныя асаблівасці кіеўскага тэкстылю ўсіх тыпалагічных груп, у навуковы зварот уведзена інфармацыя пра невядомыя творы мастакоў і майстроў народнага мастацтва.

Асобнай увагі заслугоўваюць слоўнікі, даведнікі, дапаможнікі па дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, якія ўтрымліваюць шмат карыснай інфармацыі.

У калектыўнай працы «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва» разглядаюцца пытанні тэорыі і гісторыі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Украіны, аналізуюцца яго асноўныя віды (ткацтва, дыванаткацтва, вышыўка, мастацкае дрэва, кераміка) як своеасаблівы свет нацыянальнай прыгажосці і духоўнасці. Асноўныя тэарэтычныя аспекты, пытанні гісторыі і кампазіцыі, прадстаўленыя ў кнізе, дазваляюць глыбей зразумець арнаментальна-пластычныя народныя вобразы, якія бяруць вытокі з глыбінь чалавечага жыцця [36].

Сучасны стан мастацкага тэкстылю пастаянна асвятляецца ў мастацтвазнаўчых навуковых зборніках, профільных перыядычных выданнях, каталогах мастацтвазнаўцамі Г. Кусько, В. Лукоўскай, В. Падоўскай, Т. Печэнюк, Г. Стэльмашчук, З. Чэгусавай, З. Шульгой, А. Цымбалюк, В. Ямборка і інш.

Праведзены аналіз публікацый сведчыць аб вялікай увазе айчынных мастацтвазнаўцаў да ўкраінскага мастацкага тэкстылю, які знаходзіцца ў стане пастаяннага развіцця. Заўважана, што навуковыя даследаванні грунтоўна і ўсебакова асвятляюць беспярапынную сувязь традыцыйнага тэкстылю з сучаснымі формамі на прыкладзе працы асноўных тэкстыльных цэнтраў і школ, а таксама – асобных персаналій. У сваіх публікацыях даследчыкі ставяць пытанне відазменаў і актыўнага ўзаемадзеяння тэкстылю з іншымі відамі сучаснага мастацтва. Вялікім унёскам у сучасную айчынную мастацтвазнаўчую навуку з'яўляецца сістэмны падыход да эвалюцыйных працэсаў у галіне мастацкага ткацтва, аналіз асобных яго складнікаў і выпрацоўкі класіфікацый і тыпалогій тэкстылю як цэласнай з'явы і яго асобных відаў. Разам з тым дыяпазон акрэсленых пытанняў сведчыць аб неабходнасці далейшага асвятлення сучасных тэндэнцый, якія ў ХХІ стагоддзі працягваюць актыўна развівацца.

ЛІТАРАТУРА

1. Історія українського мистецтва / Гол. ред. М. Бажан: У 6 т. – К.: Головна редакція УРЕ. – 1968.
2. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відпов. ред. Я. Запаско. – Львів: вид-во Львівського університету, 1969. – 191 с.
3. Народні художні промисли УРСР. Довідник / Відпов. редактор Р. Захарчук-Чугай. – К.: Наукова думка, 1986. – 140 с.
4. Українське народне мистецтво. Тканини і вишивки. Альбом / Упоряд. Н. Манучарова та інш. – К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва УРСР, 1960. – 280 с.
5. Художні промисли України: Альбом / Упоряд. Н. Кисельова, Н. Попенко. – К.: Мистецтво, 1979. – 245 с.
6. Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К.: Наукова думка, 1979. – 136 с.
7. Гургула І. Художні тканини / Народне мистецтво західних областей України. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 34-42.
8. Сакович І. Народні традиції в українській художній промисловості. – К.: Наукова думка, 1975. – 150 с.
9. Запаско Я. Килимарство / В кн.: Історія українського мистецтва. Мистецтво другої половини XIX – XX ст. – К.: Академія наук УРСР, 1969. – Т. 4, кн. 2. – С. 311-320.
10. Запаско Я. Українське народне килимарство. – К.: Мистецтво, 1973. – 112 с.
11. Жук А. Українські народні килими XVII – початку XX століття. – К.: Наукова думка, 1966. – 152 с.
12. Жук А. Український радянський килим. – К.: Наукова думка, 1973. – 167 с.
13. Жук А. Сучасні українські художні тканини. – К.: Наукова думка, 1985. – 116 с.
14. Никорак О. Килими / Народні художні промисли УРСР. – К., 1986. – С. 32-40.
15. Никорак О. Художнє ткацтво // Гуцульщина. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 364-378.
16. Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К.: Наукова думка, 1988. – 222 с.
17. Никорак О. Українська народна тканина: типологія виробів XIX – сер. XX ст. // Народознавчі зошити. – 1998. – № 4. – С. 381-395.
18. Захарчук-Чугай Р. Ткацтво / Бойківщина. – К.: Мистецтво, 1983. – С. 134-141.
19. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К.: Наукова думка, 1988. – 194 с.
20. Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. – К.: Наукова думка, 1983. – 133 с.
21. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. Альбом / Авт. тексту та упоряд. Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. – 264 с.
22. Гассанова Н. Текстиль в дизайне интерьера. – К.: Будівельник, 1987. – 86 с.
23. Савицкая В. Современный советский гобелен. – М.: Советский художник, 1979. – 215 с.
24. Стриженова Т. Современный гобелен и его проблемы // Советское декоративное искусство. – 1982. – № 5. – С. 76-91.
25. Кусько Г. Становление и развитие украинского советского гобелена / Автореф. дисс. канд. искусствоведения. – М., 1987.
26. Жоголь Л. Декоративное искусство в интерьере общественных зданий. – К.: Будівельник, 1978. – 103 с.
27. Жоголь Л. Декоративное искусство в современном интерьере. – К.: Будівельник, 1986. – 200 с.
28. Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. Стекло, фаянс, гобелен, текстиль. – М.: Современный художник, 1982. – 86 с.
29. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів: Академічний експрес, 2001. – 175 с.
30. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен / З.Чегусова. – К.: ЗАТ Атлант ЮЕмСі, 2002. – 511 с.
31. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ ст.: у пошуках «великого стилю». – К.: Либідь, 2005. – 280 с.
32. Історія українського мистецтва: у 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник – К., 2007.
33. Луковська О. Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ ст.: автореф. дис. канд. мист. – Л., 2008.
34. Ямборко О. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-х рр.: Автореф. дис. канд. мист. – Л., 2008.
35. Андріяшко В. Київська школа художнього текстилю ХХ ст.: Автореф. дис. канд. мист. – Л., 2009.
36. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.

Макаревич Ю.М.
(Республика Беларусь, г. Брест)

ЛИНОГРАВЮРА В ПЕЙЗАЖНОМ ЭСТАМПЕ 1960-Х ГОДОВ

В 1960-е годы в белорусском пейзажном эстампе наблюдаются существенные изменения в использовании графических средств и материалов. В этот период в отечественной станковой графике, наравне с другими техниками, линогравюра начинает занимать более важное место и становится одной из наиболее популярных.

Отметим, что в отличие от послевоенного времени, когда в творчестве художников преобладали тональная манера и техника карандашного рисунка или рисунка мягкими материалами (углём), теперь актуальным становится поиск «новых» художественных решений, а технической доминантой становятся разные формы эстампа [1]. А именно, в эти годы работы характеризовались наличием активных тональных сплошных покрытий и светотени, большее внимание уделялось использованию традиционных техник и материалов станковой графики (бумага, картон, типографская краска, тушь и т.д.): возрождается интерес к линогравюре, литографии, офорту, развивается ксилография. Отличительной чертой графических листов этих лет является серийность и цикличность, что позволяло всесторонне раскрыть ту или иную тему, максимально используя выразительные возможности графической техники. Безусловно, всё сказанное нашло своё подтверждение и на художественных выставках разного уровня...

Конечно, названные графические техники появились в белорусской изобразительном искусстве ранее и к началу 1960-х годов уже накопили определённый опыт в своём развитии. К ним в своём творчестве обращались ещё такие художники, как М.М. Аксельрод, З.И. Горбовец, А.Н. Тычина, С.Б. Юдовин и другие [2-5].

В 1960-е годы XX столетия всё ещё оставались определённая тематическая регламентированность и «заказной» характер произведений. Это было одной из причин того, что для отображения окружающей действительности художники делали акцент на использовании более доступных и менее затратных с материальной точки зрения графических техник. В связи с этим, актуальным стало активное применение ими линогравюры. Она появляется в творческом арсенале отечественных художников ещё и потому, что в начале XX столетия в хозяйственно-бытовом обиходе появляется достаточно функциональный по своим свойствам и практичный материал – линолеум.

Линогравюра, техника высокой печати, которую впервые в 1905 году в своей работе использовали художники-экспрессионисты немецкой группы «Мост» для печати крупноформатных плакатов (менее затратная при работе с цветом, где требовалось много печатных основ), достаточно быстро вошла в отечественную художественную практику. Для передачи изображения в ней используются те же типографские краски, что и в ксилографии. Технология также похожа: на плоской поверхности линолеума (традиционно используется пробковый линолеум толщиной до 3 мм) резаками вырезается перенесенный с кальки рисунок, а мелкие детали дорабатываются ножом. Затем на рельефную поверхность при помощи валика наносится типографская краска, потом – печать на бумагу. В результате контур рисунка, штрихи остаются белыми, а фон – черным. Как и в ксилографии, выразительными чертами линогравюры являются резкие контрасты чёрного и белого, экспрессия и лаконизм.

В Беларуси эта графическая техника существует с первой половины XIX века [2]. Из истории белорусской линогравюры известно, что серьезно её начали использовать ещё в 1919 году в Гомеле на базе художественной школы-студии имени М. Врубеля (рук. А. Быховский), где существовала мастерская, в которой изучали различные техники станковой графики. Также в первые послевоенные десятилетия художники Витебска использовали линолеум для изготовления печатных форм в искусстве плаката для агитационных целей. Постепенно линогравюра начала использоваться мастерами станковой графики также и для изображения природных мотивов, и, конечно, не только их...

Например, известным мастером пейзажного эстампа, который одним из первых начал работать с линогравюрой, является А.Н. Тычина. Характерными изобразительными особенностями его графических листов являются применение диагональной композиции и грамотное использование ритма и мягких контрастных соотношений. К теме города и белорусского пейзажа художник обращается ещё в начале XX столетия, а в период с 1950-х по 1960-е годы он создал такие известные гравюры, как «Новые дома на Привокзальной площади» (1952 г.), «Над рекою Свислочь» (1954 г.), «Площадь Победы» (1956 г.), «У сквера Янки Купалы» (1957 г.), «На реке Сож» из серии «Речной транспорт Беларуси» (1960 г.) и другие.

Значимыми событиями для дальнейшей актуализации линогравюры в отечественном эстампе стали создание в 1953 году графического отделения при Белорусском государственном театрально-художественном институте (БГТХИ) и в 1956 году – организация эстампной мастерской при Художественном фонде БССР. О популярности линогравюры свидетельствует творчество И. Гембицкого, С. Геруса, Е. Покаташкина, В. Соколова, В. Ткачука, Ю. Тышкевича и других. Например, на художественной выставке 1960-го года в Минске, посвящённой 40-летию Ленинского комсомола Беларуси и организованной Министерством культуры БССР совместно с союзом художников БССР и Государственным художественным музеем БССР (ГХМ), было представлено в общей сложности 10 работ в технике линогравюры (из них 3 – цветная линогравюра) [6]. В основном, это графические серии (дипломные проекты Л.П. Асецкого, С.П. Геруса, Ю.В. Тышкевича, К.Г. Тихановича) и отдельные листы. Пейзаж в цветной линогравюре был представлен в дипломной работе Ю.В. Тышкевича серии «Минск» (1960 г.): «Весна» (40х80), «ТЭЦ» (40х80).

На республиканской художественной выставке, посвящённой XXII съезду КПСС и XXV съезду КП Беларуси, в 1962 году в Минске, организованной Министерством культуры БССР и ГХМ БССР экспонировались произведения разных видов изобразительного искусства: живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства [7]. На выставке было представлено около 65 графических работ, из которых 46 линогравюры (из них 14 цветных линогравюры), а также 3 офорта, 2 ксилографии, 4 литографии, 5 монотипий и 5 эстампов в смешанной технике (офорт, акватинта). Заметим, что среди них пейзаж, в «чистом виде» или в качестве фона, встречается в цветных линогравюрах Л.П. Асецкого («Высоковольтная линия», 1961 г., 46x67), М.С. Гугеля («Вечер на реке Сож», 1961 г., 24x44; «Пейзаж», 1961 г., 35,5x26), Е.П. Покаташкина («Ночь в парке. Гомель», 1961 г., 34,5x22), Ю.В. Тышкевича («Апрель», 1960 г., 45x86), в офорте Е.А. Витковского («Осень», 1960 г., 21x43). Лирический, городской, архитектурный и индустриальный графические пейзажи отображены в работах этих лет С.П. Геруса, В.А. Гончарова, Б.Н. Кузьмичёва, Е.П. Кликушина, Б.Е. Малкина, О.П. Марикса, Г.Г. Поплавского, В.С. Садина, А.Н. Тычины. Также дипломная работа В.М. Ткачука выполнена в жанре пейзажа: серия «На Полесье», 1961 г.: «На Припяти» 50x88,5, «Пинский речной порт» 44x97,5 и другие, в которой посредством тщательности авторской штриховой манеры раскрыта тема «люди и природа».

Безусловно, популярности линогравюры в творчестве разных художников-графиков способствовали не только доступность, удобство и пластичность материала (линолеума), но и те выразительные возможности, которые она предоставляла художнику: лёгкость при гравировке, многотиражность, чёткость и некоторая декоративность графического языка, яркие чёрно-белые контрасты, «живописность» штриха, который получается благодаря мягкости материала.

Например, удивительно тонким лирико-интимным мироощущением и восприятием белорусской природы наполнены пейзажные эстампы Ю. Тышкевича: цветная линогравюра «Апрельское солнце» (1960 г.), линогравюра «На родине Я. Купалы» (1968 г.). Присутствие весеннего солнца и приподнятого настроения передано в работе «Апрельское солнце» за счёт грамотного использования цвета (цветовые акценты на первом плане, как бы приглашающие в картину), ажурности чёрных линий (силуэты деревьев и падающих от них теней), задающих интересный ритм, и светотеневого контраста, оживляющего всю композицию. Стилистическое единообразие с предыдущей его работой мы наблюдаем и в графическом листе «На родине Я. Купалы», в которой ностальгическое настроение передано через деликатное контрастное сочетание горизонтальных тёмных и светлых пятен и ритмическую лёгкость линейных вертикалей, обрамляющих и уравновешивающих изображение.

Близкие по настроению работам Ю. Тышкевича и графические листы В. Тихановича, которые отличаются между собой своеобразной манерой исполнения. Например, в сравнении с практически акварельной лёгкостью, динамичностью в пейзажном эстампе В. Тихановича «Вечерний концерт» (1967 г., мягкий лак) противоположной ему по собственным техническим выразительным возможностям выступает линогравюра «Логойщина» (1960 г.), более «тяжёлая», контрастная по тональному и статичная по композиционному решению.

Различными по изобразительному почерку нам представляются графические пейзажи в линогравюрах Л. Асецкого (например, «Новые дома», 1963 г.; серии «Город строится», 1963 г., «Будни Военно-морского флота», 1969 г.), отличающиеся многосоставными композициями, динамикой в трактовке объёмов и пространства, жёсткими контурами форм и «острым» характером графического штриха.

Значимое место занимает линогравюра в творчестве В.С. Садина. Автор придаёт большее значение лирическому и индустриальному графическому пейзажу. В 60-е годы XX столетия художник создаёт такие работы, как «Аллея» (1962 г.), «В Беловежской пуще. Косули» (1960 г.), «Утро в Беловежской пуще» (1963 г.), «Летний вечер» (1964 г.), «Журавлиная горка» (1969 г.), «Рыбацкий порт» (1965 г.), «На строительстве калийного комбината» (1963 г.), «Новополоцкий нефтегигант» (1968 г.) и другие. Ранние работы художника отличает наличие активного свето-теневого контраста, большое количество сплошных тёмных тоновых пятен, доминирующих по площади в произведениях и утяжеляющих их, и крупный идейно-композиционный центр. Линогравюры В.С. Садина, датированные второй половиной 60-х годов и позже, выделяются большей декоративностью, разнообразием выразительных фактур и «лёгкостью»: «Солигорский калийный комбинат» (1968 г.), «В Саянах» (1968 г.) и другие.

Таким образом, являясь неотъемлемой составляющей общего художественного процесса, линогравюра в 60-е годы XX столетия приобретает актуальность в отображении окружающей действительности благодаря собственным выразительным возможностям: резким контрастам чёрного и белого, «живописности» штриха, который получается по причине податливости материала, экспрессии и лаконизма. В целом же, в эти годы названная техника получила своё творческое развитие через призму чёткой образности и декоративности графического языка, выраженную в непосредственной передаче жизненных событий и красоты белорусской природы. А также, анализируя материалы художественных выставок 1960-х годов, можем

отметить, что на них достаточно часто встречаются работы в технике линогравюры – одновременно разнообразные по авторскому почерку, но схожие по стилистическому аспекту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шматаў, В.Ф. Беларуская графіка 1917–1941 гг. / В.Ф. Шматаў; рэд. П.В. Масленікаў. – Мн.: Навука і тэхніка, 1975. – 120 с.
2. Лещинский, А.А. Основы графики : Учеб. пособие / А.А. Лещинский. – Гродно: ГрГУ, 2003. – 194 с.
3. Шматаў, В.Ф. Беларуская станковая графіка / В.Ф. Шматаў. – Мн.: Беларусь, 1978. – 287 с.
4. Шматаў, В.Ф. Сучасная беларуская графіка, 1945–1977 / В.Ф. Шматаў. – Мн.: Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.
5. Борозна, М.Г. Графика / М.Г. Борозна // Республика Беларусь: Энциклопедия: В 6 т. – Минск: БелЭн, 2006. – Т. 3. – С. 200 – 202.
6. Каталог художественной выставки, посвящённой 40-летию Ленинского комсомола Беларуси / Фонд Национального художественного музея Республики Беларусь. – Минск, 1960. – С. 15–19.
7. Каталог республиканской художественной выставки, посвящённой XXII съезду КПСС и XXV съезду КП Беларуси / Фонд Национального художественного музея Республики Беларусь. – Минск, 1960. – С. 20–27.

Мельник М.Т.
(Украина, г. Киев)

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ИЗМЕНЕНИЯ МОДЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Социо-культурная значимость феномена моды, на сегодняшний день, доказана многими научными работами, но вопрос закономерностей ее изменения изучен не достаточно. В большинстве исследований по истории и теории моды художественно-стилистические характеристики моды носят описательный характер. В большинстве случаев, ученые в хронологическом порядке рассматриваются обобщенные стилистические периоды, не раскрывая факторов и закономерностей смены одних стилистических направлений другими. Задачей данного исследования является анализ особенностей эволюции моды XX – начала XXI веков с целью выявления основных закономерностей изменения тенденций и художественно-стилистических направлений моды.

Степень теоретической изученности темы. Вопросы, связанные с художественно-стилистическими закономерностями изменений моды, рассматривались в работах Д. Ермиловой «История домов моды» (2003), В. Козловой и Е. Ильичевой «Мода и стиль» (2003). Среди работ зарубежных авторов, наиболее полно описывают моду в данном контексте книги Ш. Зеллинг «Мода. Век модельеров. 1900–1999» (2000) и Г. Буксбаум «Иконы стиля: история моды XX века» (2009). Однако ни в одном из проанализированных трудов исследователи в полной мере не раскрывают причин и механизмов изменений моды, что и определяет актуальность данной работы.

При анализе стилистических изменений моды, кроме указанных литературных источников, использован большой круг иллюстративного материала: журналы мод, интернет-ресурсы, посвященные и вопросам истории и теории моды. При анализе визуального материала учитывалось, что фэшн-иллюстрация и фотосъемки, в большинстве случаев, несколько заостряют силуэт и стилизуют фигуру, деформируя естественные пропорции человеческого тела в соответствии с модными стандартами внешности.

Научная новизна исследования заключается в системном междисциплинарном подходе к изучению изменений моды – комплексно применены исторический, социологический, культурологический и искусствоведческий анализ причин смены фэшн-тенденций и направлений.

Практическое значение исследования обеспечивается тем, что выявленные закономерности изменения моды могут быть использованы при прогнозировании моды и разработке перспективных фэшн-колекций.

Из истории моды известно, что фэшн-дизайн, как сфера деятельности, начал формироваться в конце XIX – начале XX в., когда активизировалась индустриализация производства одежды и возникла общественная потребность в эстетическом оформлении фабричных товаров соответственно массовым вкусам и предпочтениям. Перед дизайнером встала задача согласовывать свои художественные находки с конструкцией, технологиями и производственными возможностями массового тиражирования. Не менее важным стал учет в работе факторов, влияющих на изменение эстетических предпочтений потребителей, то есть соответствие предлагаемых моделей актуальным фэшн-тенденциям и направлениям.

Фешн-тенденции и направления практически всегда отражают наиболее актуальные общественные настроения своего времени. В идеале, они воплощают временное равновесие между эстетической и утилитарной функциями вещей. Это подтверждается при рассмотрении стилистических изменений тенденций моды в XX веке.

В начале XX века общественное большинство еще опасалось проявлений научно-технического прогресса, а социальная дифференциация общества была достаточно заметной, что наглядно проявлялось в

фэшн-образах. Модные костюмы продолжали традиции элитарности предыдущей эпохи в соответствии с принятыми высшим обществом ценностями и манерами поведения. В соответствии с этим, модной была стилистическая завершенность и утонченность женского образа, которая достигалась при помощи целого комплекса средств художественной стилизации внешности. Неестественно изящные пропорции создавались затягиванием тела в корсет, а выбеленное лицо, изысканная цветовая гамма костюма, высокое качество тканей, искусные вышивки и другие ручные отделки формировали образ роскошной «неземной» нимфы. Такое композиционно-стилевое решение в полной мере соответствовало эстетике стиля Art Nouveau, получившей распространение с последней четверти XIX века и сохранившего свою актуальность в начале XX в качестве символа сопротивления давлению индустриализации и социальным сдвигам облегающих [2, с. 46].

Постепенно, под влиянием популярного в живописи фонизма и ярких балетов Дягилевских «русских сезонов», мода эволюционировала: цвета становились ярче, давление корсетов ослабевало, актуальным стал экзотизм и более оптимистичный образ.

С 1914 года началась Первая мировая война, которая стала основным фактором, направившим дальнейшее развитие европейской моды. Красочность и экзотизм не соответствовали новым условиям и в моду вошли более удобные фасоны и функциональны элементы спортивной одежды и военной униформы (накладные карманы с клапанами, погоны и т.п.).

Под влиянием резких социальных изменений, вызванных войной, произошли значительные преобразования визуального и конструктивного решения модных образов. Былые изящество, элегантность и респектабельность потеряли свое значение, воспринимались как устаревшие буржуазные ценности, зато востребованными стали физическая сила, активность и выносливость, умение приспосабливаться. В женские моде актуальным стал образ la garsone – вертлявой, коротко стриженной худощавой девушки, позаимствовавшей многое в манере одежды и поведения у мужчин. Композиционно образ стал более минималистичным и уже в 1920-х годах в моде преобладал прямоугольный силуэт, простой крой, однотонные ткани и минимум отделки [4, с. 113].

После экономического кризиса 1929 года в Америке и Европе наступила пора «великой депрессии» и связанной с ней материальной и духовной нестабильности. Богатые подчеркивали свой статус при помощи сдержанного и функционального стиля Art Deco, который ориентировался на чистоту линий и гладкость поверхностей, высокое качество материалов и мастерство изготовления. Актуальными стали идеалы античности с культом атлетического тела. Этому способствовали политические события – приход к власти тиранов в двух крупнейших европейских державах – Германии и Советском Союзе. Гитлеровский и сталинский ампир должны были подкреплять и художественно оправдывать идеологию новых империй.

Атлетичные образы 1930–1940 годов популяризировались посредством искусства (живописи, скульптуры, кинематографа) и средств массовой агитации. На рекламных плакатах и в журналах мод того времени чаще всего встречались образы мужественной (андрогинной) женщины, что символизировало чрезвычайную актуальность не только физической силы, но и моральной непоколебимости, необходимых для выживания в тяжелых условиях Второй мировой войны. Модные силуэты напоминали сужающуюся книзу трапецию, приобретая форму при помощи подкладных плечей, подчеркнутой талии и плотного облегания бедер. Такими конструктивно-технологическими решениями любую фигуру приближали к актуальному атлетичному идеалу.

В послевоенные годы произошло кардинальное изменение идеала женственности. Стилистика моды решительно изменилась под влиянием предложенного Кристианом Диором стиля New Look. Диор не изобрел, а лишь возродил наклонную линию плеч и подчеркнутую, затянутую в корсет талию. Но, подобно элегантным дамам начала XX века, женщины после войны тщательно прорабатывали свои «идеальные» образы при помощи аксессуаров, прически и макияжа, стремясь стать «вознаграждением» для героев, победивших в самой страшной до этого войне [2, с. 235-250].

Вторая мировая война повлияла на моду не столько в художественном плане, сколько в экономическом: дешевые американские товары открывали для европейцев преимущества массового производства, а в новом «обществе благосостояния» массовость и доступность были чрезвычайно актуальны.

Революционные 1960-е – одно из важнейших десятилетий XX века во многих общественных сферах, включая индустрию моды, развитие которой перешло на следующий этап резким скачком – введением pret-a-porter. Как и в 1920-е, самым актуальным фешн-образом 1960-х стал образ молодой, свободной и от условностей и правил «хорошего вкуса» девушки, образ спортивный и динамичный. Конец десятилетия был ознаменован молодежными революциями, настроениями разочарования и неуверенности в завтрашнем дне, что привело к популярности эстетики хиппи с их цитатами этностилей, использованием старых и рукотворных вещей вместо однообразной массовой продукции.

Возрожденная в 1960-е ювениализация моды сказалась на предпочтениях всех возрастов, придав молодости определенную символическую ценность, сохранившуюся до начала XXI века.

Постмодернизм, который распространился в художественной культуре 1970 годов, «узаконил» возвращение моды предыдущих эпох и цитирование элементов популярной культуры. Появилась эклектичность и многовекторность – одновременное распространение нескольких тенденций.

Идеалом женской красоты в начале 1980-х годов снова стали андрогинные широкоплечие спортсменки – в моду «вернулся» трапециевидный силуэт 1940-х годов. Но, в отличие от милитаристских настроений, интерес к классическим формам одежды, был продиктован правилами офисного «дресс-кода». Декором «новой» моды стали демонстративные символы статуса – логотипы престижных брендов.

Начиная с 1990-х годов в моде возрастала поляризация стилистического оформления образов. С одной стороны, смешивание стилей (так называемый «фьюжн»): свободно комбинировались старое и новое, дорогое и дешевое, гламурное и спортивное. С другой стороны, под влиянием японских и бельгийских дизайнеров, завоевало популярность так называемое интеллектуальное фешн-направление с элементами минимализма, деконструкции, концептуализма. Все перечисленное не потеряло актуальности в моде начала XXI века, подтверждая эволюционный, а не революционный характер развития моды.

При сравнении модных направлений первой и второй половины XX века заметно, что через сорок лет стилеобразующие элементы повторились. Так, мода 1950-х была навеяна модой 1910-х – повторились подчеркнутая утонченность образа, перфекционизм, в моду вернулся корсет. Аналогичные выводы можем сделать о «возвращении» стилей 1920-х, 1930-х и 1940-х годов соответственно в 1960-х, 1970-х и 1980-х. Но стилистические повторения не были буквальными, они адаптировались к текущим потребностям и настроениям. Например, 1960-е привнесли в геометрический минимализм 1920-х космическую тематику, актуальность которой была вызвана успешными полетами в открытый космос и на Луну.

Визуальное сравнение модных форм и силуэтов показывает чередование в тенденциях двух противоборствующих направлений. С одной стороны – стремление стилизовать фигуру в рамках простых геометрических форм, а с другой – подчеркивание природных линий человеческого тела. Подчеркивание природных форм противопоставляет мужскую и женскую фигуру при помощи прилегающего или Х-образного силуэта (мода 1910, 1930, 1950 и 1970-х годов). Усиление геометризации приводит к актуальности унисекса (1920, 1940, 1960 и 1980-х годах).

С чередованием геометрических и пластических форм тесно связано еще одно: элегантно-романтический модный типаж 1910, 1930, 1950 и 1980-х годов каждое следующее десятилетие заменялся более небрежным. При этом следует отметить, что разделение моды XX века на стилистически однородные десятилетия в определенной мере условно, а точные хронологические рамки изменения большинства фэшн-направлений установить практически невозможно, но можно предположить, что они развивались от зарождения до потери актуальности примерно 10 лет.

В каждой декаде XX века доминирующими, как правило, были элементы одного стиля. В отличие от предыдущих периодов, в стилистической эволюции фэшн-образов 2000 – 2015 годов произошли принципиальные изменения. Согласно сорокалетнему циклу, в этот период должна была бы возродиться мода 1920 и 1960 годов, но это ожидание не оправдалось. Использование «ретро» осталось актуальным, однако популярным стало комбинирование элементов моды разных десятилетий XX века. Вместо геометризации, пришло занижение линии талии, оголение поясной зоны и преобладание облегающих форм. Также популярными были гламур 1980-х и стилистическая эклектика 1990-х.

Примерно с 2010 года заметно восстановление сорокалетнего цикла моды и большинство влиятельных фэшн-дизайнеров и брендов вернулись к стилистике 1970-х, которая не теряет актуальности вот уже пять лет.

Таким образом, можно сделать выводы, что в моде XX – начала XXI веков с периодом приблизительно сорок лет приобретали актуальность похожие художественно-стилистические элементы и чередовались герметичные и природные формы и силуэты. Такая цикличность изменений позволяет прогнозировать динамику развития моды и помогает дизайнеру формировать концептуальную базу перспективных коллекций.

Дальнейшим направлением исследований заявленной темы может стать более детальный анализ изменения отдельных составляющих модных тенденций: цветов, фактур, аксессуаров и т.п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермилова Д.Ю. История Домов моды / Д.Ю. Ермилова: Учеб. пособие для ВУЗов. – М.: Академия, 2003 – 288 с.
2. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900–1999. / Ш. Зелинг. – М.: Koenemann, 2000. – 656 с.
3. Иконы стиля: история моды XX века / под ред. Г. Буксбаум. – С-Пб.: Амфора, 2009. – 191 с.
4. Козлова Т.В. Стиль в костюме XX века / Т.В. Козлова, Е.В. Ильичева: Учеб. пособие для ВУЗов. – М .: МГТУ им А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с.

Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СТАТЫСТЫЧНА-ПАРАЎНАЎЧЫ АНАЛІЗ ІКАНАГРАФІЧНЫХ СЮЖЭТАЎ У ІКАНАПІСЕ БЕЛАРУСІ 16 – ПАЧ. 20 СТСТ. (НА ПАДСТАВЕ ЭКСПЕДЫЦЫЙНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ)

Статыстычна-параўнаўчы аналіз іканаграфічных сюжэтаў у старажытным мастацтве Беларусі грунтуецца на архіўным матэрыяле аддзела старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, што быў сабраны падчас экспедыцыйнай работы па вывучэнню помнікаў мастацкай культуры ў культавых установах і музеях Беларусі ў перыяд з 70-х гг. 20 ст. па 2014 г. Гэта тэма ўжо разглядалася аўтарамі раней [1], аднак за прайшоўшы час, дзякуючы экспедыцыйным даследаванням, сабраны дадатковы матэрыял, і база дадзеных значна павялічылася. Да таго ж былі ўдакладнены як ідэнтыфікацыя некаторых сюжэтаў, так і атрыбуцыя часткі абразоў. Таму ў дазеным паведамленні прыводзяцца больш дасканалыя вынікі статыстычнай апрацоўкі іканаграфічных сюжэтаў.

Усяго на дадзены час зафіксавана каля 27000 абразоў, якія адпавядаюць каля 2000 сюжэтам (значная частка іх прадстаўлена ў адзінкавым ліку) і адлюстроўваюць падзеі і персанажаў евангельскай і біблейскай гісторыі.

Трэба адразу адзначыць, што асноўная частка абразоў (каля 90 %) знаходзіцца ў цэрквах, і таму ўсе нашы статыстычныя выкладкі, у асноўным, адносяцца да праваслаўных і ўніяцкіх сюжэтаў. Па гэтай прычыне статыстычны аналіз абразоў, якія знаходзяцца ў касцёлах, там, дзе было мажліва, праводзіўся асобна. Пераважная частка абразоў знаходзіцца ў заходняй частцы Беларусі – Гродзенскай (29,4 %) і Брэсцкай (24,6 %) абласцях. Найменш за ўсё іх захавалася на ўсходзе Беларусі – у Гомельскай і Магілёўскай абласцях – усяго 12,7 % (гл. апошні слупок табл. 1). Такая ж заканамернасць назіраецца і ў колькасці сюжэтаў: у Гродзенскай вобласці іх налічваецца каля 1000, а ў Гомельскай – толькі 276.

Размеркаванне абразоў па часе іх стварэння

Як бачна з табл. 1, асноўная частка існуючых абразоў прыходзіцца на перыяд ад сярэдзіны 19 ст. да пачатку 20 ст. На перыяд 16 – першая палова 19 стст. прыходзіцца толькі 11,5 % абразоў. Колькасць абразоў 16 ст. наогул налічвае 27 адзінак. Калі праананалізаваць размеркаванне абразоў па часе па асобных абласцях, то найбольшая колькасць, старажытных абразоў (як у адноснай, так і ў абсалютнай колькасці) захавалася ў Брэсцкай вобл. У канцы 19 – пач. 20 стст. найбольшая адносная колькасць абразоў назіраецца ў Гродзенскай, Віцебскай і Мінскай вобласцях.

Табл. 1

Назва вобласці	16 ст.	16-п.19 ст.		17 ст.	18 ст.	п.19 ст. 1801-1840 гг	с.19 ст. 1841-1889 гг.	к.19-п.20 ст. 1890-1949 гг.	всего
Брэсцкая	10 (0,15 %)	1238 (18,6%)		114 (1,7%)	793 (11,9%)	321 (4,8%)	2647 (40%)	2711 (40,8%)	6640 (24,6%)
Віцебская	2 (0,05%)	354 (8,8%)		11 (0,3%)	219 (5,4%)	122 (3%)	1559 (38,6%)	2103 (52%)	4041 (15,0%)
Гомельская	1 (0,07%)	142 (10%)		6 (0,4%)	55 (3,9%)	80 (5,6%)	808 (57%)	431 (30,4%)	1417 (5,3%)
Гродзенская	4 (0,05%)	797 (10%)		46 (0,6%)	497 (6,3%)	250 (3,2%)	1620 (20,4%)	5368 (67,7%)	7933 (29,4%)
Магілёўская	0	117 (5,9%)		15 (0,75%)	66 (3,3%)	36 (1,8%)	972 (48,6%)	855 (42,8%)	1999 (7,4%)
Мінская	5 (0,1%)	422 (8,6%)		12 (0,25%)	302 (6,2%)	103 (2,1%)	1924 (36,3%)	2525 (51,6%)	4896 (18,1%)
Па Беларусі	27 (0,1%)	3106 (11,5%)		208 (0,8%)	1957 (7,3%)	914 (3,4%)	9541 (35,4%)	13998 (51,9%)	26978

У табл. 2 прадстаўлена размеркаванне (у працэнтах) найбольш распаўсюджаных сюжэтаў па часе іх стварэння адносна агульнай колькасці абразоў дадзенага сюжэта (у апошняй калонцы прыводзіцца абсалютная колькасць абразоў). Як бачна з табліцы, 16 ст. прадстаўлена ў асноўным выявамі Маці Божай. Іншыя сюжэты сустракаюцца ў адзінкавым ліку. У 17 ст. колькасць захаваўшыхся сюжэтаў значна пашыраецца. У 18 ст. у наяўнасці маюцца фактычна ўсе сюжэты, якія ў той час былі распаўсюджаны на

тэрыторыі Беларусі. Некаторыя святыя, як Аляксандр Неўскі, Уладзімір, Феадосій Чарнігаўскі і інш., з'яўляюцца толькі ў 19 ст. пасля далучэння Беларусі да Расійскай імперыі.

Табл. 2

№	Назва сюжэта	16-пач. 19 ст.	16 ст.	17 ст.	18 ст.	пач. 19 ст.	сяр. 19 ст.	к.19-пач. 20 ст.	цалкам
1.	Маці Божая	720 (14,4)	17 (0,34)	59 (1,2)	498 (10)	146 (2,9)	1727 (35)	2502 (50)	4992
2.	Выявы Хрыста	265 (9,5)	2 (0,07)	27 (0,97)	149 (5,3)	87 (3,1)	1123 (40,3)	1369 (49)	2790
3.	Мікола	141 (8,6)	1 (0,06)	6 (0,37)	90 (5,5)	44 (2,7)	675 (41,2)	809 (49,4)	1637
4.	Арх. Міхаіл	85 (11,5)	0	3 (0,41)	57 (7,7)	25 (3,4)	267 (36,3)	371 (50,4)	736
5.	Уваскрэсенне	37 (5,1)	0	4 (0,56)	16 (2,2)	17 (2,4)	215 (30)	452 (62,3)	720
6.	Тайная вячэра	53 (8,8)	0	0	21 (3,5)	32 (5,3)	253 (42,2)	286 (47,7)	600
7.	Пакроў Багародзіцы	39 (7,5)	0	3 (0,6)	23 (4,4)	13 (2,5)	207 (40)	262 (50,7)	517
8.	Выявы Св. Юр'я	62 (12,4)	0	1 (0,2)	36 (7,2)	25 (5)	194 (38,7)	310 (61,9)	501
9.	Арх. Гаўрыіл	27 (6)	0	0	7 (1,5)	20 (4,4)	170 (37,6)	249 (55,1)	452
10.	Успенне Багародзіцы	27 (6)	0	3 (0,7)	16 (3,6)	8 (1,8)	168 (37,4)	251 (55,9)	449
11.	Тройца Нова-запаветная	57 (13,2)	0	0	32 (7,4)	25 (5,8)	154 (35,6)	215 (50)	432
12.	Маленне о аб чашы	7 (1,7)	0	0	2 (0,5)	5 (1,2)	102 (25,3)	288 (71,5)	403
13.	Укрыжаванне	89 (22,5)	0	7 (1,8)	52 (13,2)	30 (7,6)	160 (40,5)	141 (25,7)	395
14.	Нараджэнне Хрыстова	44 (11,4)	1 (0,26)	6 (1,6)	21 (5,4)	16 (4,1)	141 (36,4)	195 (50,4)	387
15.	Пераўтва-рэнне	29 (8,5)	0	2 (0,6)	13 (3,8)	14 (4,1)	121 (35,6)	186 (54,7)	340
16.	Аляксандр Неўскі	7 (2,1)	0	0	1 (0,3)	6 (1,8)	181 (53,4)	148 (43,7)	339
17.	Серафім Сароўскі	0	0	0	0	0	26 (7,7)	308 (91,1)	338
18.	Вадохрышча	26 (8,3)	0	0	17 (5,4)	9 (2,9)	90 (28,8)	194 (62)	313
19.	Нараджэнне Маці Божай	30 (9,6)	0	5 (1,6)	16 (5,1)	9 (2,9)	120 (38,5)	161 (51,6)	312
20.	Звеставанне	42 (14)	1 (0,33)	1 (0,33)	31 (10,3)	9 (3)	110 (36,7)	140 (46,7)	300
21.	Апосталы Пётр і Павел	19 (6,4)	0	0	7 (2,4)	12 (4,1)	109 (36,8)	164 (55,4)	296
22.	Узнясенне	25 (8,9)	1 (0,36)	1 (0,36)	14 (5)	9 (3,2)	99 (35,4)	152 (54,3)	280
23.	Святочныя Абразы	10 (3,7)	0	0	3 (1,1)	7 (2,6)	109 (40)	135 (49,5)	273
24.	Стацыі	28 (11,4)	0	0	28 (11,4)	0	49 (19,9)	169 (68,7)	246
25.	Прарок Ілля	21 (9,5)	0	6 (2,7)	7 (3,2)	8 (3,6)	72 (32,6)	124 (56,1)	221
26.	Арх. Стэфан	24 (11,2)	0	1 (0,47)	14 (6,5)	9 (4,2)	96 (44,9)	92 (43)	214
27.	Крыжа-ўзвіжанне	16 (7,8)	0	0	10 (4,9)	6 (2,9)	75 (36,6)	111 (54,1)	205
28.	Феадосій Чарнігаўскі	0	0	0	0	0	63 (31)	138 (68)	203
29.	Варвара	29 (14,8)	0	1 (0,51)	19 (9,7)	9 (4,6)	64 (32,7)	102 (52)	196
30.	Віленскія пакутнікі	0	0	0	0	0	50 (25,6)	142 (72,8)	195
31.	Іаан Багаслоў	32 (16,4)	0	0	17 (8,7)	15 (7,7)	76 (39)	86 (44,1)	195

№	Назва сюжэта	16-пач. 19 ст.	16 ст.	17 ст.	18 ст.	пач. 19 ст.	сяр. 19 ст.	к.19-пач. 20 ст.	цалкам
32.	Стрэчанне	17 (9)	0	1 (0,53)	11 (5,9)	5 (2,7)	62 (33)	106 (56,4)	188
33.	Іаан Хрысціцель	11 (5,9)	0	2 (1,1)	6 (3,2)	3 (1,6)	53 (28,3)	118 (63,1)	187
34.	Увядзенне ў храм	16 (8,7)	0	0	9 (4,9)	7 (3,8)	62 (33,7)	103 (56)	184
35.	Панцелеймон	2 (1,2)	0	0	0	2 (1,2)	21 (12,8)	138 (84,1)	164
36.	Спас Нерукатворны	14 (8,7)	0	1 (0,62)	8 (5)	5 (3,1)	64 (40)	81 (50,3)	161
37.	Саваоф	14 (10,5)	0	0	6 (4,5)	8 (6)	63 (47,4)	53 (40)	133
38.	Іосіф Абручнік	37 (28,5)	0	0	27 (20,8)	10 (7,7)	41 (31,5)	52 (40)	130
39.	Дэісус	22 (17,2)	0	3 (2,3)	16 (12,5)	3 (2,3)	54 (42,2)	52 (40,6)	128
40.	Параскева	24 (19)	1 (0,79)	2 (1,6)	11 (8,7)	10 (7,9)	44 (34,9)	58 (46)	126
41.	Тройца Стара-запаветная	15 (11,9)	0	5 (4)	7 (5,6)	3 (2,4)	50 (40)	60 (47,6)	126
42.	Антоній Падуанскі	43 (36,4)	0	1 (0,85)	39 (33,1)	3 (2,5)	30 (25,4)	45 (68,1)	118
43.	Уваход у Іерусалім	11 (9,8)	0	0	6 (5,4)	5 (4,5)	36 (32,1)	63 (56,3)	112
44.	Уладзімір	0	0	0	0	0	21 (20,6)	80 (78,4)	102
45.	Тры святіцелі	8 (8,5)	0	1 (1,1)	3 (3,2)	4 (4,3)	39 (41,5)	46 (49)	94
46.	Сергій Раданежскі	1 (1,1)	0	0	0	1 (1,1)	22 (23,4)	66 (70,2)	94
47.	Сашэсце Св. Духа	14 (15,7)	1 (1,1)	0	9 (10,1)	4 (4,5)	31 (34,8)	43 (48,3)	89
48.	Каранаванне Маці Божай	23 (26,7)	0	1 (1,2)	16 (18,6)	6 (7)	44 (51,1)	20 (23,3)	86
49.	Кірыл і Мефодзій	2 (2,7)	0	0	1 (1,3)	1 (1,3)	46 (61,3)	61 (81,3)	75
50.	Казімір	15 (22,7)	0	1 (1,5)	12 (18,2)	2 (2)	17 (25,8)	33 (50)	66
51.	Ефрасіння Полацкая	0	0	0	0	0	16 (24,2)	45 (68,2)	66
52.	Маці Божая Апека	27 (87,1)	0	1 (3,2)	25 (80,6)	1 (3,2)	2 (6,5)	2 (6,5)	31

Распаўсюджанне іканаграфічных сюжэтаў па рэгіёнах Беларусі

У табл. 3 прыведзена размеркаванне найбольш распаўсюджаных сюжэтаў па шасці абласцях і па ўсёй тэрыторыі Беларусі. (Спачатку прыводзіца абсалютная колькаць абразоў дадзенага сюжэта, а ніжэй – яго доля ў працэнтах адносна ўсіх абразоў па вобласці). У асобнай калонцы прыведзена распаўсюджанасць сюжэтаў, якія знаходзяцца ў касцёлах.

На першым месцы знаходзяцца выявы Маці Божай. Найбольшая доля гэтых абразоў знаходзіцца ў Гомельскай і Магілёўскай абласцях. У касцёлах яны таксама з'яўляюцца найбольш пашыранымі. На другім месцы знаходзяцца абразы з паясной выявай Спаса (Спас Пантакратар). У працэнтных адносінах гэты сюжэт часцей сустракаецца ў Магілёўскай вобласці і радзей – у Гомельскай і Гродзенскай абласцях. У касцёлах ён сустракаецца вельмі рэдка. Яго месца займаюць Пакуты Хрыста, якія прысутнічаюць фактычна ў кожным касцёле. Далей ідуць абразы з выявай вельмі папулярнага на Беларусі святога Міколы Цудатворца. Па адноснай колькасці гэты сюжэт больш распаўссюджаны ў Магілёўскай і Гомельскай абласцях і менш – у Гродзенскай. У Гомельскай вобл. колькасць абразоў з гэтым святым нават перавышае колькасць абразоў з выявай Спаса. У касцёлах абразы з выявай Міколы амаль не сустракаюцца. Астатнія сюжэты, якія прыведзены ў табл. 3, сустракаюцца значна радзей, чым вышэйазначаныя.

Табл. 3

№	Назва сюжэта	Брэсц. вобл.	Віцеб.вобл.	Гомл. вобл.	Гродз. вобл.	Магіл.вобл.	Мінск. вобл.	Усяго па Беларусі	У касцёлах
1.	Маці Божая	1049 15,8	721 17,8	297 21,0	1518 19,1	446 22,3	940 19,2	4992 18,5	609 22,6
2.	Выявы Спаса	743 11,2	385 9,5	124 8,8	777 9,8	222 11,1	531 10,8	2790 10,3	145 5,4
3.	Мікола	370 5,6	293 7,3	155 10,9	387 4,9	161 8,1	268 5,5	1637 6,1	5 0,19
4.	Арх. Міхаіл	229 3,4	95 2,4	27 1,9	182 2,3	57 2,9	144 2,9	736 2,7	37 1,4
5.	Тайная вячэра	193 2,9	70 1,7	31 2,2	173 2,2	27 1,4	106 2,2	600 2,2	20 0,74
6.	Уваскрэсенне	139 2,1	131 3,2	49 3,5	199 2,5	68 3,4	134 2,7	720 2,7	13 0,48
7.	Пакроў Багародзіцы	146 2,2	88 2,2	39 2,8	98 1,2	47 2,4	98 2,0	517 1,9	0 0
8.	Тройца Нова-запаветная	119 1,8	58 1,4	13 0,92	127 1,6	33 1,7	81 1,7	432 1,6	37 1,4
9.	Успенне Маці Божай	123 1,9	83 2,1	28 2,0	116 1,5	29 1,5	72 1,5	449 1,7	1 0,04
10.	Арх. Гаўрыіл	118 1,8	52 1,3	16 1,1	119 1,5	38 1,9	109 2,2	452 1,7	2 0,07
11.	Нараджэнне Хрыстова	121 1,8	53 1,3	17 1,2	102 1,3	29 1,5	65 1,3	387 1,4	14 0,52
12.	Аляксандр Неўскі	121 1,8	42 1,0	9 0,64	94 1,2	14 0,7	59 1,2	339 1,3	0 0
13.	Маленне аб чашы	76 1,1	68 1,7	13 0,92	122 1,5	33 1,7	91 1,9	403 1,5	0 0
14.	Укрыжаванне	81 1,2	65 1,6	13 0,92	108 1,4	36 1,8	92 1,9	395 1,5	62 2,3
15.	Серафім Сароўскі	103 1,6	61 1,5	9 0,64	83 1,0	25 1,3	63 1,3	344 1,3	0 0
16.	Пера-ўтварэнне	108 1,6	47 1,2	9 0,64	91 1,1	24 1,2	61 1,2	340 1,3	20 0,74
17.	Святочныя абразы	70 1,1	55 1,4	21 1,5	65 0,82	11 0,55	53 1,1	275 1,0	0 0
18.	Выявы Св. Юр’я	121 1,8	85 2,1	33 2,3	199 2,5	30 1,5	106 2,2	575 2,1	40 1,5
19.	Нараджэнне Маці Божай	110 1,7	48 1,2	20 1,4	74 0,93	16 0,8	44 0,9	313 1,2	1 0,04
20.	Апосталы Пётр і Павел	62 0,93	58 1,4	15 1,1	80 1,0	21 1,1	60 1,2	296 1,1	6 0,22
21.	Звеставанне	79 1,2	50 1,2	23 1,6	107 1,3	21 1,1	50 1,0	331 1,2	18 0,67
22.	Вадохрышча	78 1,2	52 1,3	15 1,1	90 1,1	26 1,3	52 1,1	313 1,2	33 1,2
23.	Узнясенне Маці Божай	89 1,3	41 1,0	10 0,71	65 0,82	16 0,8	58 1,2	280 1,0	10 0,37
24.	Арх. Стэфан	92 1,4	26 0,64	1 0,07	65 0,82	3 0,15	27 0,55	214 0,79	2 0,07
25.	Феадосій Чарнігаўскі	71 1,1	28 0,69	18 1,3	39 0,49	8 0,4	39 0,8	203 0,75	0 0
26.	Віленскія Пакутнікі	31 0,47	47 1,2	0 0	69 0,87	0 0	48 0,98	195 0,72	0 0
27.	Варвара	49 0,74	16 0,4	22 1,6	40 0,5	34 1,7	36 0,74	196 0,73	15 0,57
28.	Стрэчанне	52 0,78	31 0,77	7 0,49	48 0,61	15 0,75	34 0,69	188 0,70	5 0,19
29.	Выявы Іллі	51 0,77	38 0,94	15 1,1	49 0,62	26 1,3	42 0,86	221 0,82	0 0
30.	Увядзенне ў храм	71 1,1	26 0,64	13 0,92	34 0,43	12 0,6	28 0,57	184 0,68	1 0,04
31.	Параскева	49 0,74	20 0,49	14 0,99	21 0,26	8 0,4	14 0,29	126 0,47	0 0
32.	Панцелеймон	44 0,66	23 0,57	10 0,71	47 0,59	12 0,6	28 0,57	164 0,61	0 0

№	Назва сюжэта	Брэсц. вобл.	Віцеб.вобл.	Гомл. вобл.	Гродз. вобл.	Магіл.вобл.	Мінск. вобл.	Усяго па Беларусі	У касцёлах
33.	Іаан Хрысціцель	41 0,62	33 0,82	4 0,28	58 0,73	17 0,85	36 0,74	189 0,70	11 0,41
34.	Саваоф	29 0,44	11 0,27	29 2,0	26 0,33	10 0,5	28 0,57	133 0,49	0 0
35.	Дэісус	27 0,41	27 0,67	15 1,1	29 0,37	18 0,9	11 0,22	128 0,47	0 0
36.	Каранаванне Маці Божай	14 0,21	10 0,25	25 1,8	13 0,16	21 1,1	4 0,08	87 0,32	7 0,26
37.	Уладзімір	26 0,39	17 0,42	1 0,07	38 0,48	2 0,1	18 0,37	102 0,38	0 0
38.	Уваход у Іерусалім	26 0,39	23 0,57	8 0,56	25 0,32	11 0,6	19 0,39	112 0,42	2 0,07
39.	Кірыл і Мефодзій	19 0,29	7 0,17	5 0,35	28 0,35	4 0,2	16 0,33	79 0,29	0 0
40.	Іаан Багаслоў	47 0,71	38 0,94	5 0,35	51 0,64	19 0,95	35 0,71	195 0,72	9 0,33
41.	Васіль Вялікі	24 0,36	11 0,27	5 0,35	16 0,2	0 0	17 0,35	73 0,27	1 0,04
42.	Тры свяціцелі	23 0,35	22 0,54	8 0,56	21 0,26	10 0,5	10 0,2	94 0,35	0 0
43.	Сашэсце Св. Духа	25 0,38	6 0,15	7 0,49	25 0,32	9 0,45	16 0,33	89 0,33	4 0,15
44.	Ефрасіння Полацкая	5 0,08	41 1,0	1 0,07	5 0,06	2 0,1	12 0,25	66 0,24	0 0
45.	Афанасій Брэсцкі	20 0,3	0 0	0 0	26 0,33	0 0	3 0,06	49 0,18	0 0
46.	Антоній Пячэрскі	16 0,24	2 0,05	0 0	17 0,21	0 0	2 0,04	37 0,14	0 0
47.	Сімяён Стоўпнік	15 0,23	0 0	0 0	0 0	0 0	2 0,04	17 0,06	0 0
48.	Пакуты Хрыста	24 0,36	69 1,7	0 0	126 1,6	0 0	27 0,55	246 0,91	235 8,7
49.	Антоній Падуанскі	7 0,11	18 0,45	0	71 0,89	1 0,05	21 0,43	118 0,44	110 4,1
50.	Іосіф Абручнік	16 0,24	20 0,49	1 0,07	51 0,64	0 0	15 0,31	103 0,38	77 2,9
51.	Францыск Асізскі	5 0,08	3 0,07	0 0	49 0,62	0 0	9 0,18	66 0,24	64 2,4
52.	Казімір	4 0,06	7 0,17	0 0	40 0,5	0	15 0,31	66 0,24	66 2,4
53.	Тройца Старазапаветная	32 0,48	32 0,79	2 0,14	33 0,42	7 0,35	19 0,39	126 0,47	0 0
54.	Сергій Раданежскі	18 0,27	16 0,4	0 0	42 0,53	2 0,1	16 0,33	94 0,35	0 0

У табл. 4 прааналізавана распаўсюджанасць сюжэтаў за перыяд да сярэдзіны 19 ст. Першыя чатыры пазіцыі займаюць тыя ж сюжэты, што і ў агульным спісе – Маці Божая, Спас, Мікола і Архангел Міхаіл. 5-е месца займае сюжэт Укрыжаванне, які ў агульным спісе знаходзіцца на 14 месцы.Такая ж карціна назіраецца і для сюжэта Цуд св. Юр'я, які з 18 месца ў агульным спісе перамясціўся на 7-е. Даволі значна падняліся ўверх сюжэты Звеставанне, Св. Варвара, Каранаванне Маці Божай, Сашэсце св. Духа. І наадварот, сюжэт Успенне Маці Божай, які ў агульным спісе знаходзіцца на 9 месцы, тут перамясціўся на 17-е, а сюжэт Маленне аб чашы наогул не трапіў у гэту табліцу, паколькі з'яўляецца толькі ў другой палове 19 ст .

Табл. 4

№	Назва сюжэта	У сярэднім па Беларусі	У касцёлах
1.	Маці Божая	720 23,2	174 25,3
2.	Спас	265 8,5	23 3,3
3.	Мікола	141 4,5	2 0,29
4.	Укрыжаванне	89 2,9	18 2,6
5.	Арх. Міхаіл	85	18

№	Назва сюжэта	У сярэднім па Беларусі	У касцёлах
		2,7	2,6
6.	Выявы Св. Юр'я	62 2,0	6 0,87
7.	Тройца Новазапаветная	57 1,8	8 1,2
8.	Тайная вячэра	53 1,7	1 0,15
9.	Нараджэнне Хрыстова	44 1,4	6 0,84
10.	Антоній Падуанскі	43 1,4	36 5,2
11.	Звеставанне	42 1,4	4 0,58
12.	Пакроў Багародзіцы	39 1,3	0 0
13.	Уваскрэсенне	37 1,2	1 0,15
14.	Іосіф Абручнік	37 1,2	29 4,2
15.	Іаан Багаслоў	32 1,0	2 0,29
16.	Нараджэнне Маці Божай	30 0,97	0 0
17.	Варвара	29 0,93	10 1,5
18.	Пераўтварэнне	29 0,93	2 0,29
19.	Пакуты Хрыста	28 0,9	27 3,9
20.	Успенне Маці Божай	27 0,87	0 0
21.	Арх. Гаўрыіл	27 0,87	1 0,15
22.	Маці Божая Апека	27 0,87	4 0,58
23.	Вадохрышча	26 0,84	5 0,73
24.	Узнясенне Маці Божай	25 0,8	2 0,29
25.	Параскева	24 0,77	0 0
26.	Арх. Стэфан	24 0,77	0 0
27.	Каранаванне Маці Божай	23 0,74	6 0,87
28.	Дэісус	22 0,71	0 0
29.	Выявы Іллі	21 0,68	0 0
30.	Апосталы Петр і Павел	19 0,61	0 0
31.	Францыск Асізскі	18 0,58	17 2,5
32.	Стрэчанне	17 0,55	2 0,29
33.	Сашэсце Св. Духа	16 0,52	0 0
34.	Казімір	15 0,48	15 2,2
35.	Саваоф	14 0,45	0 0
36.	Спас Нерукатворны	14 0,45	1 0,15
37.	Увядзенне ў храм	11 0,35	0 0
38.	Уваход у Іерусалім	11	0

№	Назва сюжэта	У сярэднім па Беларусі	У касцёлах
		0,35	0
39.	Іаан Хрысціцель	11 0,35	3 0,44
40.	Тры свяціцелі	8 0,26	0 0
41.	Аляксандр Неўскі	7 0,23	0 0
42.	Васіль Вялікі	6 0,19	1 0,15
43.	Сімяён Стоўпнік	5 0,16	0 0

З супастаўлення табл. 3 і табл. 4 бачна, што адносная распаўсюджанасць некаторых сюжэтаў з цягам часу значна мяняецца. Гэта адбываецца па розных прычынах. У адных выпадках могуць уздзейнічаць палітычныя абставіны, у другіх – густы заказчыкаў. Больш дасканала гэта пытанне трэба разглядаць асобна для кожнага сюжэта.

Калі прааналізаваць характар размеркавання сюжэтаў у касцёлах, то з табл. 3 і табл. 4 вынікае, што ў межах дзесяці найбольш распаўсюджаных сюжэтаў ён застаецца амаль аднолькавым як для перыяду 16 – сяр.19 стст., так і для перыяду 16 – пач. 20 стст., з нязначнымі адхіленнямі для менш распаўсюджаных сюжэтаў. На першых двух месцах, як ужо адзначалася вышэй, знаходзяцца сюжэты з выявамі Маці Божай і Пакуты Хрыста. Потым размешчаны Св. Антоній, Св. Іосіф, Св. Францыск, Св. Казімір і Арх. Міхаіл. Побач з імі знаходзяца абразы Укрыжаванне і Тройца новазапаветная.

Распаўсюджанасць абразоў з выявамі Маці Божай

Абразы з выявамі Маці Божай маюць асабістую даволі разгалінаваную іканаграфію, якая налічвае больш 100 ізводаў і праналізавана намі на прыкладзе 20 найбольш распаўсюджаных.

У межах перыяду да сяр. 19 ст. (табл. 5) на першым месцы знаходзіцца сюжэт Маці Божая Чэнстахоўская, які найбольш зафіксаваны ў Брэсцкай і Гродзенскай абласцях. Другое месца займае Маці Божая Рымская, якая найчасцей сустракаецца ў Віцебскай і Гродзенсккай абласцях. Далей размешчаны сюжэты Маці Божая Беззаганнае зачацце, Маці Божая Жыровіцкая і Маці Божая Вострабрамская. Калі вылучыць асобна касцёлы, то там першае месца займае сюжэт Маці Божая Рымская, потым ідуць Маці Божая Чэнстахоўская і Маці Божая Беззаганнае зачацце.

Табл. 5

№	Назва сюжэта	па Беларусі - 720	У касцёлах - 174
1.	Маці Божая Рымская	37 5,1	15 8,6
2.	Маці Божая Беззаганнае зачацце	35 4,9	23 13,2
3.	Маці Божая Чэнстахоўская	31 4,3	14 8,0
4.	Маці Божая Жыровіцкая	13 1,8	0 0
5.	Маці Божая Мінская	13 1,8	3 1,7
6.	Маці Божая Будслаўская	9 1,3	5 2,9
7.	Маці Божая Смаленская	8 1,1	0
8.	Маці Божая Ружанцовая	8 1,1	5 2,9
9.	Маці Божая Вострабрамская	7 0,97	5 2,9
10.	Маці Божая Пачаеўская	7 0,97	0
11.	Маці Божая Казанская	7 0,97	0
12.	Маці Божая Шкаплерная	7 0,97	7 4,0
13.	Маці Божая Бялыніцкая	6 0,83	2 1,1
14.	Маці Божая Усіх тужлівых радасць	6 0,83	0
15.	Маці Божая Барунская	5	1

№	Назва сюжэта	па Беларусі - 720	У касцёлах - 174
		0,69	0,6
16.	Маці Божая Сямістрэльная	5 0,69	2 1,1

Пры аналізе перыяду да пач 20 ст. (табл. 6) бачна, што характар размеркавання сюжэтаў з выявамі Маці Божай мяняецца. На першай пазіцыі знаходзіцца сюжэт Маці Божая Казанская, які раней на тэрыторыі Беларусі фактычна адсутнічаў. Другое месца займае мясцовы сюжэт Маці Божая Вострабрамская. Далей, на першых дзесяці месцах, за выключэннем сюжэта Маці Божая Чэнстахоўская, які ў Беларусі сустракаецца як у цэрквах, так і ў касцёлах, знаходзяцца сюжэты, з'яўленне якіх звязана з далучэннем Беларусі да Расіі, такія як Маці Божая Уладзімірская, Маці Божая Казанская і інш.

Асобна адзначым такі сюжэт як Маці Божая Троеручыца, які таксама з'явіўся на Беларусі ў сяр. 19 ст. Больш 70 % такіх абразоў знаходзяцца ў Гомельскай вобл. і маюць своеасаблівую мясцовую іканаграфію. Калі падыйсці да размеркавання іх больш дэталёва, высвятляецца, што ўсе яны знаходзяцца ў населеных пунктах, якія размешчаны ўздоўж Дняпра.

Табл. 6

№	Назва сюжэта	Брэсц. вобл. 1049	Віцеб. вобл. 721	Гомл. вобл. 297	Гродз. вобл. 1518	Магіл. вобл. 446	Мінск. вобл. 940	па Беларусі 4992	У касцёлах 609
1.	Маці Божая Казанская	78 7,4	98 13,6	25 8,4	166 10,9	70 15,7	94 10,0	532 10,7	0 0
2.	Маці Божая Вострабрамская	9 0,86	43 6,0	1 0,34	123 8,1	3 0,67	69 7,3	248 5,0	148 24,3
3.	Маці Божая Знаменне	32 3,1	43 6,0	9 3,0	99 6,5	20 4,5	41 4,4	244 4,9	0 0
4.	Маці Божая Усіх тужлівых радасць	27 2,6	39 5,4	12 4,0	54 3,6	21 4,7	34 3,6	188 3,8	0 0
5.	Маці Божая Чэнстахоўская	37 3,5	13 1,8	2 0,67	62 4,1	1 0,22	14 1,5	130 2,6	77 12,6
6.	Маці Божая Пачаеўская	44 4,2	9 1,2	6 2,0	39 2,6	7 1,6	19 2,0	124 2,5	0 0
7.	Маці Божая Беззаганнае зачацце	12 1,1	12 1,7	0 0	57 3,8	2 0,45	22 2,3	105 2,1	81 13,3
8.	Маці Божая Уладзімірская	17 1,6	20 2,8	2 0,67	25 1,6	9 2,0	13 1,4	86 1,7	0
9.	Маці Божая Іверская	15 1,4	18 2,5	1 0,34	17 1,1	14 3,1	15 1,6	80 1,6	0
10.	Маці Божая Ціхвінская	12 1,1	11 1,5	6 2,0	17 1,1	6 1,3	22 2,3	74 1,5	0
11.	Маці Божая Жыровіцкая	11 1,0	0 0	0 0	30 2,0	2 0,45	10 1,1	53 1,1	0
12.	Маці Божая Троеручыца	5 0,48	7 0,97	20 6,7	6 0,4	4 0,9	5 0,53	47 0,94	0
13.	Маці Божая Смаленская	5 0,48	5 0,69	6 2,0	11 0,72	5 1,1	10 1,1	44 0,88	0
14.	Маці Божая Неапалімая Купіна	3 0,29	12 1,7	2 0,67	7 0,46	8 1,8	9 0,96	41 0,82	0
15.	Маці Божая Пячэрская	11 1,0	5 0,69	3 1,0	7 0,46	6 1,3	4 0,43	36 0,72	0
16.	Маці Божая Жарсная ці Нястомнай дапамогі	1 0,1	4 0,5	1 0,34	20 1,3	0 0	5 0,53	31 0,62	8 1,3
17.	Маці Божая Дастойна ёсць	0 0	8 1,1	1 0,34	12 0,79	4 0,9	6 0,64	31 0,62	0
18.	Маці Божая Бялыніцкая	1 0,1	5 0,69	1 0,34	2 0,13	18 4,0	3 0,32	30 0,6	2 0,33
19.	Маці Божая Здаволь Мае Смуткі	5 0,48	5 0,69	3 1,0	4 0,26	5 1,1	4 0,43	26 0,52	0
20.	Маці Божая Хуткапаслушніца	1 0,1	5 0,69	1 0,4	9 0,59	1 0,22	8 0,85	25 0,5	0
21.	Маці Божая Мінская	5 0,48	1 0,14	0 0	4 0,26	0	11 1,2	23 0,46	3 0,49
22.	Маці Божая Фёдараўская	4 0,38	9 1,2	2 0,67	4 0,26	1 0,22	1 0,11	21 0,42	0

№	Назва сюжэта	Брэсц. вобл. 1049	Віцеб. вобл. 721	Гомл. вобл. 297	Градз. вобл. 1518	Магіл. вобл. 446	Мінск. вобл. 940	па Беларусі 4992	У касцёлах 609
23.	Маці Божая Віленская	1 0,1	2 0,28	0 0	12 0,79	0 0	5 0,53	20 0,4	1 0,16
24.	Маці Божая Ахтыр-ская	1 0,1	1 0,14	6 2,0	1 0,07	1 0,22	1 0,11	12 0,24	0
25.	Маці Божая Холмская	8 0,76	0 0	0 0	1 0,07	1 0,22	2 0,21	12 0,24	0

Размеркаванне мясцовашануемых сюжэтаў

Да асноўных мясцовашануемых беларускіх сюжэтаў адносяцца Ефрасіння Полацкая, Віленскія пакутнікі, Афанасій Брэсцкі, Маці Божая Вострабрамская, Маці Божая Жыровіцкая, Маці Божая Бялыніцкая. Акрамя абразоў, звязаных з сюжэтамі цудатворных Маці Божых, астатнія сюжэты сустракаюцца, ў асноўным, з пачатку 19 ст. Усе яны, нават і самы распаўсюджаны – Маці Божая Вострабрамская, састаўляюць менш 1% ад агульнай колькасці абразоў. Агульнай адзнакай усіх гэтых сюжэтаў з’яўляецца тое, што арэал іх размяшчэння, у асноўным, абмяжоўваецца наваколлем месцазнаходжання пратографа ці месца, дзе праславіўся адпаведны святы.

На дыяграме 1 у якасці прыклада паказана змяненне адноснай колькасці абразоў з выявай Афанасія Брэсцкага у залежнасці ад геаграфічнай даўгаты іх месцазнаходжання. Так, пры перамяшчэнні ад 23° усходняй даўгаты (г. Брэст) на ўсход да 28° даўгаты, колькасць абразоў змяншаецца ад максімальнай да нулявой і далей на ўсход гэты сюжэт не сустракаецца.

Дыяграма 1

Дыяграма 2

На дыяграме 2 паказана такое ж размеркаванне абразоў з выявай славутай святой Ефрасінні Полацкай. Найбольшая колькасць абразоў знаходзіцца на даўгаце Полацка і змяншаецца да нуля пры перамяшчэнні як на ўсход, так і на захад.

Для такіх шануемых сюжэтаў як Маці Божая Вострабрамская і Маці Божая Чэнстахоўская, пратографы якіх знаходзяцца за межамі Беларусі, назіраецца такая ж заканамернасць: колькасць іх павялічваецца па меры перамяшчэння адпаведна на поўнач і на захад.

Прыведзеныя вышэй вынікі не з’яўляюцца канчатковымі. Па-першае, з-за магчымай недакладнасці ў атрыбуцыі абразоў, частка якіх знаходзіцца пад запісам, і, па-другое, з-за частковай неахопленасці матэрыяла. Аднак, паколькі ў прадстаўленых даследаваннях аўтары абапіраюцца на значную колькасць абразоў, статыстычныя выкладкі з-за гэтага не могуць значна змяняцца.

ЛІТАРАТУРА

1. Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П. Распаўсюджанне іканаграфічных сюжэтаў у іканапісе Беларусі 16 - пач. 20 стст. // Przeglad Wschodni. – Tom VII. – Zeszyt 3(27). – Warszawa, 2001. – S. 671-684.

Осадца М.З.
(Украина, Ивано-Франковск)

КУЛЬТУРА ГОРОДА В ИЗОБРАЖЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: НОВАТОРСКИЕ ПРИЕМЫ (НА ПРИМЕРЕ ЛОКАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ ИВАНО-ФРАНКОВСКА)

В статье рассматривается культура города в произведениях ивано-франковских художников рубежа XX и XXI вв. в аспекте новаторских подходов к идейно-образному воплощению, стилистическому прочтению и техническому исполнению. Особое внимание сосредотачивается на выделении региональной специфики воплощения темы города в изобразительности Ивано-Франковщины и выявлении художественно-стилистических и композиционных особенностей урбанистических композиций XX – начала XXI века.

Интерес к городской культуре, фиксация типичных архитектурных доминант, воспроизведение антуража городского пространства визуализируется в урбанистических композициях художников Ивано-Франковщины конца XX – начала XXI века. Город как объект графических и живописных произведений приобретает многообразное воплощение как в стилистическом аспекте – ознаменуется разнообразием художественных течений и направлений, вариациями формальных поисков и, одновременно, обращением к традиционным академическим приемам; так и в образном прочтении – воплощается натуралистическим отражением, декоративной трактовкой и символико-ассоциативным подтекстом. Следовательно, цель данной статьи заключается в выделении отличительных тенденций городской тематики в искусстве Ивано-Франковщины рубежа XX–XXI вв. и выявлении их идейно-сюжетного смысла, образно-стилевых и композиционных характеристик.

Проблема определения роли городского пейзажа в живописи конца XX – начала XXI века остается недостаточно разработанной в контексте всестороннего исследования урбанистической тематики на территории Ивано-Франковской области. Городские пейзажи фрагментарно рассматриваются в свете творчества отдельных художников, однако исследователями не определяется место урбанистического пейзажа в изобразительном искусстве региона. Отдельные аспекты освещения этой проблематики находим в публикациях периодических изданий, культурологических исследованиях А. Звижинского, П. Кузенка, В. Луканя, В. Мельника, Л. Хомяк, а также каталогах работ художников, буклетах выставок и пленэров.

Значительное обновление векторов развития искусства конца 1990-х – начала 2000-х гг. обусловили активизацию творческого потенциала художников. С середины 1980-х – 1990-х гг. наблюдается тенденция к многообразным стилистическим поискам, на что указывают исследователи в контексте украинского искусства [3, с. 93]. Стилистическая раскованность, вариативность композиционных решений, поиски художественной выразительности, разнообразие образно-пластической манеры, обновление технических средств – эти тенденции отражаются в городских пейзажах ивано-франковских художников рубежа XX–XXI вв.

Визуализация сюжетов и образов городской жизни, архитектурно-пространственного контента в произведениях изобразительного искусства Ивано-Франковщины рубежа XX и XXI веков вызвана активным развитием городской культуры и видоизменением городской среды. Выполнены в разном стилистическом ключе и образно-идейном воплощении, инспирированы локальной архитектурой и зарубежными путешествиями, городские пейзажи отражают стремление художников зафиксировать характер культурного и исторического пространства города.

Тематика лирического камерного архитектурного пейзажа продолжает утверждаться, привлекая все новые акценты. Так, наряду с камерными городскими уголками, уютными поэтическими улицами и панорамами доминантных ансамблей, находим мастерски выписанные архитектурные детали, дополняющие художественный образ.

Ретроспективное прочтение архитектурно-пространственного наполнения города представлены лирическими видами Владимира Повшика, несущие на себе отпечаток времени. Художник акцентирует на историческом очертании города – рядом с почти документальною фиксацией архитектурного наследия В. Повшик обогащает образ репликами исторического прошлого: фигурами горожан в тогдашней одежде, каретами, городскими домами и магазинами («Площадь Шептицкого», «Каменица Ґравера»). Колорит города начала XX в., отмечен эстетикой романтизма, предоставляет произведениям ноту возвышенности и ностальгии. В этих архитектурных пейзажах присутствует компонент фантазийности, идеализации художественного образа города. Моделирование живописной плоскости акцентировано доминантой оранжевой и красной гаммы.

Любовью к городу отмечается группа архитектурных романтических этюдов В. Повшика. Так, художник воспроизводит современную застройку и антураж, апеллирует к искусной передаче состояний при-

роды: прозрачности дождя, тонкой нюансировки контуров зданий в лучах солнечного света и заходящего неба («На Майзлях»). Особую лиричность предоставляют городским этюдам фактурная и пастозная обработка силуэтов городских ансамблей, размытость контуров архитектурных форм, воздушная размашистость мазка.

Документальность трактовки города как жизненного пространства присуща романтическим этюдам Игоря Ропьяника. В произведениях художника, объектами которых в основном выступают городские ансамбли («На Майзлях» (2007), «Ратуша» (2008), архитектурные силуэты («Ратуша» (2014), лирические уголки («На улице Мазепы» (2007), «Улица Тринитарская» (2008), «На улице Шереметы» (2012), чувствуется топографическая точность, детализированность и реалистичность отображения действительности. Ажурность кованых элементов и фонарей, живописность черепиц крыш и брусчатки, изысканное кружевное плетение ветви деревьев выстраивают концепцию художественного образа И. Ропьяника.

Самодостаточной и активной составляющей образа города в живописной традиции Прикарпатья выступает цвет. Особый смысл он приобретает в колористических разнообразных, инспирированных пленэрными студиями и местными автентическими традициями, городских пейзажах Владимира Сандюка. Подчеркнуто декоративные, построенные на сочетании геометризованных, похожих на осколки витражного стекла плоскостей, композиции дышат большой витальной силой. Художник использует цвет в качестве абсолютного элемента, что превращается в доминанту, тогда как изображаемые предметы: крыши, изгородь, горные вершины – как будто плавятся, дематериализуются в раскованной игре удлиненных мазков [2, с. 25].

Городские этюды В. Сандюка, которые выделяются среди тематики народной гуцульской архитектуры и храмового строительства, отмечаются плоскостной организацией живописного произведения, экспрессивностью колористического звучания, динамичностью композиции, сложностью выбранных ракурсов и богатством выразительных средств – «Мелодии Камянца» (2007), «Тревога Лавры» (2010), «Выдубичи» (2010), «Выдубичи в задумчивости» (2010), «Франковский мотив» (2013).

Колористическое богатство живописной обработки произведения – изысканные нюансы полутонов и интенсивные вспышки красок, улавливающие тончайшие соотношение освещения и естественного состояния: хрупкость утра, сочность солнечного освещения, элегичность сумерек, размытость дождя, отчетливо прослеживаются в живописной практике Василия Красьохи. Непосредственность впечатлений, наблюдения цветовых рефлексов существенно обогащают художественную манеру камерных городских мотивов художника. Следовательно, возникают чувствительные, лирические этюды ивано-франковской тематики. Суть творческого метода В. Красьохи – фиксация мгновенных натурных впечатлений и продуманность композиционного строя произведения.

Репертуар образного наполнения городских композиций включает культурное наследие города, самобытную историческую застройку, разнообразные фасады местечковой архитектуры. Теплая колористика, интенсивная насыщенность красок, пластика живописной поверхности превалирует в архитектурных пейзажах В. Красьохи 2006–2009 гг. («Улица Независимости» (2006), «Ивано-Франковск. Ратуша» (2007), «Вид на Коллегиальный костел» (2006)), противопоставляется более светоносному прочтению городского пространства позднего периода (особенно 2012–2013 гг.). Палитра художника несколько освещается, прослеживается определенный отход от экспрессивной подачи цвета, поэтому колористика произведений строится на сближенных тонах, усиливается легкость впечатление и создается эффект просвечивания, вместе с тем сохраняется контрастность соотношений света и тени, архитектурного мотива и природного антуража. Выразительные силуэты архитектурных памятников, нежно вплетены в окружение и окутаны серебряной нюансировкой зимнего состояния, акцентируются яркими вкраплениями цвета (например, красные черепицы крыш замков, темно-зеленые силуэты куполов дворцов) – «Золочевский замок», «Подгорецкий замок», «Ротонда в Подгорцах», «Свиржский замок» (все – 2012).

Художник В. Красьоха избегает «сухого» геометризованного конструктивного буквализма сооружений, зато вводит в воздушно-пространственную среду характер эпох, стилей, пропорций. Так, в его произведениях оживают в движении света и теней беспокойные формы барочных соборов, озаряется в радужных цветах златоверхая ратуша, возникают фасады домов австрийского ампира Ивано-Франковска и старинные улочки Коломыи [5]. Оригинальная пастозная манера, грубая обработка живописной поверхности насыщают привычные мотивы города, лирические храмовые изображения эмоциональной одухотворенностью и свежестью пленэрных впечатлений.

Весомую роль играет богатство цвета, нюансировка световоздушной среды и воспроизводство изменчивости состояний природы в архитектурных композициях Богдана Брынского. Впрочем, в городских пейзажах реалистического направления ощутимый определенный отход от стилистики абстрактных нефигуративных композиций, которые превалируют в творческой системе художника. Как отмечает искусствовед В. Мельник, творческий путь Б. Брынского начинался с лирических пейзажей. Увлечение фольклором и

материальной культурой галицкого села уместно вплетались в образный подтекст тех ранних работ. В середине 1990-х гг. тяга к ландшафтному рисованию усиливается. Влажная атмосфера венецианской лагуны, золотые мозаики Сан-Марко, зеленые воды каналов и отраженное в них мраморное кружево ренессансных палаццо реализовалось в серии светоносных этюдов [1, с. 213] («Венеция. Большой канал»). Раскованная пластическая манера, богатая игра цвета, грубое наслоения живописного слоя характеризуют городские этюды более позднего периода Б. Брынского – «Городская ратуша» (2013), «Улица Сичевых Стрельцов» (2014).

На рубеже XX–XXI веков, актуальной стала проблема исторической памяти, сохранности аутентичной застройки исторического центра города, что в значительной мере нашло воплощение в искусстве отдельных художников Ивано-Франковщины.

Художник и архитектор Игорь Панчишин, адепт культурно-исторических ценностей, в произведениях городской тематики поднимает проблему охраны исторической застройки города. Так, композиции 1980-х гг. выразительно доносят значимость сохранения архитектурно-исторического пространства города в свете новых застроек и разрушения исторического центра города. Отмечены новаторским подходом и глубоко интеллектуальным осмыслением темы, ритмично организованы городские пейзажи тяготеют к условной трактовке сюжета – «Город. Дождь» (1981), «Серебряное небо» (1981, Музей искусств Прикарпатья). Выразительность локальных цветовых пятен, геометричность скученных плоскостей и силуэтов сооружений, среди которых стремительно тянется вверх ратуша, формируют глубоко символический образ («Серебряное небо»). Тяготея к стилистике авангардного искусства, И. Панчишин изображает мотив стены на переднем плане – громоздкий силуэт зданий контрастирует с темными пятнами земли и неба и выразительным акцентом купола ратуши. Воспроизведен ярким пятном мотив стены с разрушенной крышей и сложными конфигурациями силуэтов сооружений, в котором будто считывается информация о городе, выступает цветовым акцентом и несет глубокий смысл как символический подтекст потери архитектурного облика города и видоизменения городского пространства.

Новаторством образной пластической манеры, неординарностью композиционных решений и избранных ракурсов характеризуются городские пейзажи Владимира Луканя. Сложный смысл художник, избегая иллюстративности и повествовательности, передает лаконичностью выражения: уходом от реалистичных основ, экспериментом с цветом и линией. Концепция реализации городских видов В. Луканя базируется на вдумчивой интерпретации собственного видения и близости к абстрактному решению. Художник в творческой практике систематически обращается к образу Коллегиального костела: мотив Коллегиаты, разработанный как художественный образ и осмыслен как глубокий символ, приобретает все большую условность и лаконичность и выступает в разных аспектах художественного воплощения («Распятая Коллегиата» (2000), «Коллегиата» (1999), «Коллегиата» (2003). Близкие по настроению городские силуэты В. Луканя в состоянии предвечернего уюта и ауре ночи имеют глубокую символико-ассоциативную основу – крыши зданий, конфигурации сигнатурки Коллегиального костела, очертания окон и труб придают городу романтично-возвышенного и элегического звучания, а сложный символический подтекст оставляет место для домысла, ощущения неразгаданности культуры города. В композициях В. Луканя присутствуют выразительная рельефная игра удлиненных мазков, графический компонент контура, красочные интенции цвета, изысканность линий и пластичность геометризованных плоскостей.

Семантика Коллегиального костела выражается в глубоко философских вариациях В. Луканя, Я. Стецика, М. Яремака, Т. Павлик. Романтический подтекст и чувственная интерпретация архитектурных мотивов присутствуют в акварельных произведениях Татьяны Павлик, которая интересно сочетает технику акварели и фауюрной бумаги [4, с. 87] – «Храм Непорочного Зачатия Пресвятой Девы» (2003), «Станиславская Коллегиата» (2003).

Глубокий лиризм и романтическое видение камерных уголков города заложено в пастельных работах Ирины Погребной и Ирины Костюк [4, с. 87]. Городские этюды И. Костюк приближаются к фантазийному, романтично-сказочному образу города. Особая романтичность заходящего состояния, степенность пастельных образов усиливаются изысканными градациями цвета и акцентируются мотивам дымоходов, белых рам окон, кованых элементов фонарей и балконов – «Сиреневый свет уставшего дня» (2003), «Спокойствие старых фасадов» (2003).

Образное решение архитектурных пейзажей начала XXI века обновляется приемами сопоставления разных ракурсов (А. Ефименко «Ужасный сон Потоцкого» (2012), широким спектром выразительных средств (М. Тимчук «Весна в старом городе» (2010).

Городские интерпретации художников конца XX – начала XXI века отмечаются разновекторностью творческих исканий, раскованностью выразительных средств и содержательностью идейного воплощения. Заинтересованность историей города, понимание культурной ценности исторических памятников и выдающихся сооружений архитектурного фонда города рефлексируется в свете романтического лирического

пейзажа в живописных произведениях В. Повшика, В. Красьохи, И. Ропьяныка. Трансформация к условности трактовки пространства с глубоким символическим сюжетным содержанием воплощена городскими видами авангардной стилистики В. Луканя, И. Панчишина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мельник В. Молитва та екстази Богдана Бринського / В. Мельник // Перевал. – 2005. – № 3. – С. 212–214.
2. Нас сім: каталог / [авт. вступ. статті Л. Хом'як].– Івано-Франківськ, 2013. – 35 с.
3. Петрова О. Дещо з архіву та з сучасного мистецтва України / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. – К.: Академія, 2004. – С. 87–107.
4. Станиславівська Колегіата: між минулим і майбутнім (до 300-річчя побудови: 1703–2003): матер. Міжн. наук.-практ. конф. «Проблеми дослідження, реставрації та популяризації пам'яток сакральної архітектури і мистецтва в Івано-Франківську». – Івано-Франківськь: Місто-НВ, 2003. – 90 с.
5. Удіна Т. Несправний романтик Василь Красьоха [Електронний ресурс] / Т. Удіна. – Режим доступу : http://www.volart.com.ua/art/krasoxa/.

Пиловец П.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМЫ ВОЗНИКНОВЕНИЕ ДИЗАЙНА. РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ

История дизайна начинается с Баухауза. Но не представляется возможным рассказать о Баухаузе не рассказав о немецком Веркбунде. О том что такое Веркбунд, нельзя составить правильного мнения, не затронув историю возникновения и развития движения искусств и ремесел в Англии, которое начинается с двух имен: Эдвард Берн-Джонс и Уильям Моррис. Они хотели стать священнослужителями. Учились в Оксфорде на богословов. Вместе с товарищами из других колледжей они изучали смежные дисциплины, такие как история греческой архитектуры и средневековую литературу. А также Джонсу и Моррису очень нравились живопись художника Данте Габриэля Россетти и эссе знаменитого в то время художественного критика Джона Рёскина. Рёскин в своих теоретических трудах, критиковал промышленное производство, и с восхищением говорил о прекрасном времени средних веков, когда не было разницы между производственником, ремесленником и художником; эпохи, когда отсутствовала иерархия искусств, и когда ещё не было серийного производства и человек который делает примитивные орудия ценился также, как человек который пишет картины, и от того, примитивные орудия были также прекрасны, как и картины. С этими идеями, Моррис и Рескин, примкнули к студенческому комплексному братству, и решили там пропагандировать свои идеи. И поскольку Уильям Моррис решил не только проповедовать идею, но и на практике приближать прекрасный новый мир будущего, который будет больше похож на Средневековье, чем на то настоящее, которое ему не нравилось. Он решил, что не будет больше богословом, а будет архитектором и пошёл работать архитектором в мастерскую человека по имени Джордж Эдмунд Стрит. В его мастерской, Моррис познакомился с архитектором Филиппом Уэбом, который впоследствии помог построить ему дом. Кроме того, тогда же, в районе 1856 года, Моррис стал издавать на собственные средства журнал, под названием «Oxford and Cambridge magazine», где пропагандировал идеи того, что надо делать прекрасные вещи, каждая из которых была бы произведением искусства. Там же он писал, что промышленное производство предметов - это зло. В качестве иллюстратора журнала был выбран тот самый художник Россетти. Образовалась компания художников, которые добилась получения заказа на то чтобы расписать один из залов в оксфордском университете «Oxford Union». Роспись включала в себя сцены средневековой жизни. Моррис в этот же период начинает строить дом. Вернее нанимает для его строительства архитектора Филипа Уэба, который вышел из мастерской «Street», в свою очередь дом, который построил для Морриса был первой самостоятельной работой этого архитектора. Дом, несмотря на то что на первый взгляд представляется вполне обычным, псевдоготическим английским домом середины 19 века, на самом деле имеет некоторые своеобразные черты, которые на первый взгляд незаметны. Он не столько подражает готической архитектуре, сколько подражает народной архитектуре средних веков. Когда здание было закончено, стало понятно, что его совершенно нечем обставлять. Мебель, которую было возможно приобрести, не соответствовала эстетическим потребностям Морриса. Таким образом, он, со своими друзьями, решил оформить дом самостоятельно. Так, Моррис самостоятельно расписал потолки и сделал рисунки по текстилю, а роспись на стенах и витражах доверил сделать Берн Джонсу. Моррис и отчасти, Данте Габриэль Россетти расписали мебель. Дом полностью был завершен в начале шестидесятых годов 19 века, стал чем-то вроде мастерской, из которой вышло целое успешное предприятие, которое сначала называлось «Моррис Маршал Фолкнер Компани», потом стало просто называться «Моррис и компания» Фирма поменяла название несколько раз и просуществовала до сороковых годов 20 века. Работали в этой фирме все те же люди: Моррис, Росетти, Джонс и отчасти Форд Мэдокс Браун. Они делали разнообразные предметы интерьера: много

текстиля, обоев, мебели. Однако, в 60-е годы они делали в основном витражи для церквей английских и американских. В 70-е годы быстро переключились на то что мы называем сегодня дизайном интерьеров. Однако неправильно это называть дизайном, это не был пока что дизайн, так как промышленным дизайном называется проектирование вещей для промышленного производства, а у них были мастерские, в которых вещи делали ремесленники, вручную, малыми сериями.

Фирма Морриса наиболее знаменита своими узорами для текстиля и обоев. В первую очередь для текстиля, потому что в те время не всегда обои были в интерьере. А вот шторы и обивка мебели были довольно давно. В 90-е годы Моррис поселился в так называемом красном доме, где основал маленькую типографию, которая печатала книги высочайшего качества. В конце жизни в 90-е годы Моррис больше всего прославился, как директор выставочного общества под названием «Arts and Crafts». В русскоязычной литературе, это словосочетание не совсем правильно переводят на русский язык как «искусство и ремесла», так как в английском языке это устойчивое выражение, которое означает «декоративно-прикладное искусство». Это была организация, занимающиеся выставками, всякого рода прикладных искусств. На этих выставках выставлялись работы фирмы Морриса, а также нескольких других фирм и художественных гильдий, как например «The Sentyry gild», основанная Артуром Макмердо или «Guild of Handicraft», основанные Чарльзом Робертом Эшби.

Общество было основано в 1887 году, и Моррис, первоначального не был его директором. Директором был Уолтер Крейн и он организовал первые три выставки. Третья выставка была раскритикована, и Крейн решил отойти от дел. Он пригласил Морриса в директоры, и тот повел четвертую и пятую выставки «Arts and Crafts». На кануне пятой он умер, поэтому шестая выставка, была ретроспективой творчества Морриса. Выставки эти были важны тем, что все художники, работавшие в этих объединениях, потому как сами впервые увидели, насколько сильно изменили предметный мир Англии за несколько десятилетий. Это было возможностью посмотреть на себя со стороны и отдавать себе отчет в том, что изменения велики.

Другой художник, Артур Хейгейт Макмердо, так же большой поклонник Рёскина и его друг, в 1882 году основал гильдию художников под названием «The century guild». Эта гильдия располагала своими производственными мощностями, и все то, что он проектировал, делали ремесленники из этой группы. Чем ближе к концу 19 века, тем больше в искусстве того, что называется стиль модерн. Макмердо это хрестоматийный орнаменталист эпохи модерна. Он занимался в том числе и оформлением интерьеров.

Еще один интересный художник той эпохи – Чарльз Роберт Эшби. Он основал школу ремесла «School of Handicraft» и гильдию с таким же названием в 1888 году. Эта гильдия занималась в основном производством ювелирных украшений, и серебряной посудой. Делали так же мебель.

В 90-е годы выставки общества «Arts and crafts» в основном делались на английском материале. Затем в двадцатом веке, на них стали появляться художники из провинции. Такой «звездой» из провинции стал Чарльз Ренни Макинтош. Он был в первую очередь живописцем, по крайней мере по началу, вместе со своей женой, по имени Маргарет Макдональд Макинтош, и еще двумя друзьями, он основал группу под названием «4». Эта группа художников писала картины в пост импрессионистском духе, а затем Макинтош стал строить разнообразные особняки. В частности, хочется отметить проект 1901 года, сделанный для одного журнала. Это был проект. Макинтош просто нарисовал этот дом с подробностями и послал проект на конкурс. Конкурс назывался «дом для любителей искусств». Макинтош выиграл этот конкурс. Однако, дом был построен в 1996 году по Эскизам Макинтоша. Другой известный проект Макинтоша – это проект «ивовых комнат». Ивовые чайные комнаты в Глазго. Хозяйка этих чайных комнат женщина по имени Kate Cranston. У нее была инициатива, согласно которой она планировала создать в Глазго сеть безалкогольных заведений, где можно было попить чаю, что само по себе было в новинку тогда. Эти заведения пользовались большой популярностью. Их было несколько и везде Макинтош делал интерьеры. Макинтош всю жизнь строил здание художественной школы в Глазго, где он сам в своё время учился, а потом стал архитектором этой школы, построил 2 корпуса и в одном из них, незадолго до того, как уехать из Глазго, в 1909 году он сделал деревянный интерьер библиотеки с прекрасными светильниками.

Представителем другой школы, является немец по имени Герман Мутезиус. В 1896 – 1904 годах он был культурным атташе Германии в Великобритании. То, что в Германии в это время производила германская промышленность на мировых рынках ценилось гораздо меньше, чем то что производила английская промышленность. Задачей Мутезиса, было разузнать в Англии, причины высокого художественного уровня промышленных изделий, тем самым помочь немецкой промышленности делать такие же замечательные вещи. Мутезиус в различных поездках старательно собирал материал. Побывал в частности Гласго, и в одном из номеров журнала под названием «Decorative kunst» он опубликовал восторженную статью об ивовых комнатах Макинтоша. Вернувшись в Германию, Мутезиус собрал все свои статьи в трехтомник, под названием «Das English House» – «английский дом». Герман Мутезиус после возвращения в своей книге, а, так же, в ходе личных выступлений восхищался английской интерьерной промышленностью и критиковал

немецкую, за что, организацией, защищающей интересы художественной промышленности Германии был подвергнут обструкции. Однако, в результате обструкции многие влиятельные немецкие архитекторы и художники декоративисты, которые в эту организацию входили, из нее вышли, и вместе с Мутезиусом организовали другую организацию под названием «Die Deutsche Verband», что означает промышленное братство или ассоциация. Это была организация которая должна была связать лучших художников, умеющих рисовать хорошие вещи с заводами. В нее входили многие очень хороший архитекторы и собственно директора заводов. Следует заметить интересную закономерность. Все или почти все эти люди, которые делали мебель, посуду, орнаменты для оформления интерьеров, были именно архитекторами, или по крайней мере имели в прошлом архитектурный опыт. Таковыми являются такие члены Веркбунда, как Йозеф Хофман или Йозеф Мария Ольбрих, Рихард Римершмид, Анри ван де Вельде.

Йозеф Хофман В 1897 году со своим другом и архитектором Йозеф Мария Ольбрихом, а также художниками Коломаном Мозером и Густавом Климтом основал организацию под названием «Wiener Secession». Ольбрих выстроил очень эффектное здание для «Сецессиона» с целью проведения выставок. Однако, вскоре Хоффман из «Сецессиона» вышел и основал свою собственную фирму, под названием «Wiener Werkstätte» наподобие фирмы Морриса в Англии, которая делала разнообразную мебель. Крупнейшими заказами фирмы «Wiener Werkstätte», и одновременно крупнейшими заказами Йозефа Хофмана как художника были санаторий Пуркерсдорф и Дворец Стокле в Брюсселе. Санаторий стоит на окраине Вены, и построен он был в 1904-1905 годах. Однако, самой знаменитой работой Хофмана, является «Palais Stoclet» брюссельский дворец, построенный для банкира Адольфа Стокле, который очень любил искусство при этом, был очень богат, поэтому не скупился. Дом целиком отделан мрамором. Стены внутри здания украшают панно Климта. Одной из знаменитых работ Хофмана, является кресло которое называется «Кубус». Чаще всего, в проектах «Wiener Werkstätte», мы видим, что проектирование предметов интерьера, не оторвалось от проектирования архитектуры в целом. И тем, и другим, занимается один человек. Мебель является продолжением архитектуры.

Параллельно с Хофманом, работал другой интересный архитектор – Анри ван де Вельде. Он начинал в качестве художника импрессиониста, однако, в 1890-е годы он бросает живопись и решает, стать декоратором интерьеров. Ван де Вельде начал проектировать интерьеры и вещи для бельгийской фирмы Сэмюэля Бинга. Вельде спроектировал в Париже магазин, под названием «Ар-нуво» от названия которого, в последствии возникло название стиля. Но в Париже магазин был встречен плохо, и вскоре закрылся. Тем не менее, его очень хорошо приняли Германии. Там публиковались многие статьи Ван де Вельде, которые пропагандировали новое искусство и новый стиль. В Германии у него появилось много заказчиков, и в конце концов, он туда переселился, и спроектировал много особняков для богатых немецкий заказчиков. Соответственно, когда в 1907 году был основан немецкий Веркбунд, туда позвали Ван де Вельде, хотя он был бельгиец. Стоит отметить, что Ван де Вельде в историю дизайна вошел двумя эпизодами из своей биографии. Первый эпизод, связан с должностью директора художественно-промышленного училища. В 1905 году Великий герцог веймарский, предложил ему стать директором своего художественно-промышленного училища. Во время Первой мировой войны, училище прекратило свою работу, однако, после Первой мировой войны возобновило, под несколько иным названием. Оно стало называться bauhaus. Таким образом, фактически, можно утверждать, что Ван де Вельде был первым директором Баухауза. Во время войны его как гражданина враждебной Германии державы попросили освободить должность директора. Он воспринял это с пониманием и уходя, даже порекомендовал на своё место несколько человек. Среди таких молодых людей был Вальтер Гропиус, который в итоге после войны был назначен директором Баухауза, и благодаря которому собственно возник Баухауз.

Второй эпизод в биографии Ван де Вельде это знаменитый спор с Германом Мутезиусом на выставке Веркбунда 1914 года в Кельне. Стоит отметить, что Веркбунд провел несколько очень важных выставок. Из довоенных, самая знаменитая случилась именно в 1914 году в Кельне. Её организовывали совместно немецкий Веркбунд и австрийский Веркбунд основный к тому моменту, неутомимым Хоффманом. Ван де Вельде построил самое большое здание во всем выставочном комплексе: театр Веркбунда, видимо там и проходила конференция, на которой и повздорили с Мутезиусом. Вообще в истории дизайна и истории архитектуры в 20 веке выставки – это отдельная тема. Выставочные павильоны становятся таким жанром архитектуры по которому индексируется все самое новое и самое интересное. Выставка 1914 года в Кельне представляла из себя комплекс, где было построено много зданий, считающихся шедеврами того, что немцы называют архитектура экспрессионизма, в частности знаменитый стеклянный павильон Бруно Таута. К большому сожалению фотографии черно-белые, потому павильон весь был и снаружи, и внутри из цветного стекла. Было представлено на выставке здание администрации, которое спроектировали молодые архитекторы: Вальтер Гропиус и Адольф Мейер, в то время когда они работали вдвоём. Это здание выглядит практически как здание конструктивизма, со стеклянными колбами лестниц, из гнутого стекла. На вы-

ставке были представлены и стояли рядом функционалистские по архитектуре павильоны, и избыточные декоративные. Поэтому выставка в какой-то степени провоцировала к дискуссии. Так на конференции которая произошла во время выставки произошла дискуссия между двумя теоретиками; Ван де Вельде и Мутезиуса. Мутезиус, выступая утверждал, что для того чтобы образцы хорошего вкуса, которые были представлены на выставке распространить широко; для того чтобы преобразовать вообще, предметный мир человечества, – надо сделать так чтобы эти образцы хорошего вкуса стали серийными, типовыми. Чтобы их можно было производить в серии. Его оппонент, Ван де Вельде заявил, что любая типизация ведет к ограничению свободы художника, что в свою очередь недопустимо, так как художник может быть свободен только в абсолютной степени, иначе невозможно его творчество. Так, впервые речь шла об участии художника в промышленном производстве.

Следует отметить, что в начале 20 века, большинство предметов которыми пользовались люди в обиходе, и практически все предметы которыми пользовались люди небогатые, это были серийные заводские вещи. Если делать предметы для заводов надо делать серийные предметы, если художник делает вещи и индивидуальные, это значит, что он сотрудничает с ремесленниками, которые способны изготовить небольшую серию дорогих вещей для очень богатых людей: банкиров, богатых патронов, различных великих герцогов. В этом смысле, Мутезиус отстаивал интересы германской промышленности, потому что с его точки зрения только в том случае Германская промышленность может быть конкурентоспособной на мировом рынке, если она будет эстетически привлекательной, а для этого необходим компромисс между промышленностью и художником. Необходим их союз. Подобный союз удалось осуществить немецкому архитектору по имени Петер Беренс.

Петер Беренс немецкий архитектор, которому везло с заказчиками. Его заказчиком был великий герцог гессенский Эрнст Людвиг. У него была идея построить в городе Дармштадте комплекс и поселить там колонию художников. Идея заключалась в том, чтобы художники жили в особняках а трудились в одном здании. По замыслу герцога, эта затея должна была работать ещё и как выставка: то есть люди могли приходить и смотреть на то, как художники работают. Петер Беренс стал проектировщиком всего поселка и в этом комплексе, он спроектировал особняк в том числе и для себя. Проектировать другие коттеджи приглашали Йозефа Марию Ольбриха. Кроме того, Беренс занимался обстановкой помещений данного комплекса. В последствии комплекс получил название «Ernst Ludwig House». Он стал общим для всех художников офисом художников. Туда было приглашено достаточно большое количество людей, однако большая часть из них, включая Беренса в скором времени уехали. В ранних работах Беренса можно увидеть черты модерна, однако, впоследствии, он отходит от этого стиля. В архитектуре, на то, что он обычно строил похоже здание турбинного цеха фабрики AEG которое было построено в 1909 году. Сотрудничество Беренса с фабрикой AEG началось в 1907 году. Таким образом с 1907 года он работал художественным консультантом фабрики AEG. В задачи Беренса входило проектирование предметов на основе аналитического подхода к форме и функции. Тем самым он производил выбор наиболее рациональных элементов в предметах, освобождая его тем самым от орнамента. Предметы, которые делал Беренс, на первый взгляд очень просты, однако они сделали с отменным вкусом. Для компании AEG он разработал фирменный шрифт. Деятельность Беренса в компании AEG на протяжении 7 лет, можно считать первым в истории примером промышленного дизайна, не смотря на то, что само понятие дизайн еще не прозвучало. Таким образом состоялся союз художественного и промышленного. Художник встроился в процесс промышленного производства предметов быта. В будущем этих эпизодов станет всё больше.

Таким образом в конце 19 века в начале 20 века было 2 взгляда на то каким должно быть декоративно-прикладное искусство. Один взгляд условно назовём английским, другой – немецким. В Англии декоративно-прикладным искусством занимались энтузиасты, объединенные в гильдии. Гильдии по форме хозяйствования были частными предприятиями. Ремесленники, которые входили в эти общества, могли выступать акционерами предприятия. В рамках подобных объединений производились мелкосерийные уникальные вещи методом ручного производства.

Германия решила заимствовать опыт Англии для того, чтобы товары которые производят германская промышленность выдерживала конкуренцию на внешних рынках. Отметим, что это с самого начала был государственное решение, принятое в интересах крупных производителей и компаний. Позволим себе допущение, что от части германское государство и германские промышленники, это одно и тоже, хотя бы потому, что это тесный круг очень влиятельных собственников производственных предприятий был сильно связан с правительством. Одним из представителей «правительственных агентов» в Англии, в области дизайна, стал Герман Мутезиус.

Следует так же отметить, что в Германии того периода существовало 2 точки зрения на то как должны взаимодействовать художники и промышленность. По сути дела, спор шел о двух разных типах производства: промышленном и ремесленном. Ярким примером конфронтации двух точек зрения, является спор

между Анри Ван де Вельде и Германом Мутезиусом на Кельнской выставке 1914 года. Мутезиус утверждал, что для того чтобы Германская промышленность производила прекрасные вещи, эти вещи должны быть типизированы, стандартизированы. Анри Ван де Вельде считал любая стандартизация препятствует свободе художника, который по натуре такой человек который должен быть абсолютно свободен, и по сути индивидуальное творчество художника противоречат принципу серийного производства. Не будем забывать, что он был директором художественно-промышленного училища. Он учил студентов именно ремесленному искусству. Очевидно, что художник который проектирует предметы для промышленного производства, должен обладать навыками отличными от тех, которыми обладает традиционный художник прикладник. его надо немного иначе учить с оглядкой на технологические ограничения и специфику производства. Таким образом, можем сделать вывод, о том, что история дизайна начинается тогда, когда возникает специфическое дизайнерское образование. Одними из первых образовательных учреждений в области дизайна является bauhaus в Германии и Вхутемас в Советской России.

Германский взгляд на декоративно-прикладное искусство, как на подспорье промышленности в конкурентной борьбе, долгое время существовал в теории и воплотился в жизнь на практике только в последние 7 лет перед Первой мировой войной в эпизоде сотрудничества архитектора Петера Беренса и фирмы AEG, в котором тот выступал как художественный консультант и проектировал, в частности, предметы которые производило предприятие. Кроме того, он проектировал производственные и выставочные павильоны, разрабатывал шрифты и другие элементы фирменного стиля предприятия. Сотрудничество Беренса с AEG можно назвать не только первым примером разработки фирменного стиля для предприятия, но и в первым примером промышленного дизайна, как такового.

ЛИТЕРАТУРА

1.Глазычев, В. Л. О дизайне (очерки по теории и практике дизайна на Западе) / В. Глазычев. - Москва: Искусство, 1970. - 189 с.
2.Горбунов, И.В. История дизайна: хрестоматия / И.В. Горбунов. – Витебск: Издательство ВГТУ им. Машерова, 2009. - 259 с.
3.Лаврентьев, А. Н. История дизайна: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. - Москва: Гардарики, 2008. - 303 с.
4.Ленсу, Я.Ю. История дизайна второй половины XIX и XX века / Я.Ю. Ленсу. - Минск: Издательство МИУ, 2007. - 171с.
5.Ленсу, Я.Ю. История дизайна второй половины XIX и XX века / Я.Ю. Ленсу. – Минск: Кафедра дизайна МИУ, 2007. - 172 с.
6.Ленсу, Я.Ю. История дизайна: учебно-методич. комплекс / Я.Ю. Ленсу. – Минск: Кафедра дизайна МИУ, 2009. - 248 с.
7.Ленсу, Я.Ю. История дизайна: учебно-методич. комплекс / Я.Ю. Ленсу. – Минск: Издательство МИУ, 2009. - 192 с.
8.Малин, А. Г. История дизайна: методические указания к практическим занятиям и курсовой работе для студентов специальности 1-19 01 01-01 "Дизайн объёмный", 1-19 01 01-02 "Дизайн предметно-пространственной среды", 1-19 01 01-04 "Дизайн коммуникативный" / А. Г. Малин. - Витебск: УО "ВГТУ", 2010. - 24 с.
9.Малин, А. Г. Теория и методология дизайна / А. Г. Малин. - Витебск: Издательство ВГТУ им. Машерова, 2011. - 67 с.

Питателева Е.В.
(Украина, г. Буча)

ЖИВОПИСЬ ИНТЕРЬЕРОВ ТРАПЕЗНОЙ ПАЛАТЫ И ЦЕРКВИ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ (1900-Е ГГ.) В ИСПОЛНЕНИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВИЧА ПОПОВА

Один из самых выдающихся памятников Киево-Печерского монастыря – ансамбль Трапезной палаты и Трапезной церкви Антония и Феодосия Печерских. В многоаспектном исследовании культурного наследия лавры проблема изучения архитектурно-художественных сооружений с точки зрения синтеза их искусств является, безусловно, и важной, и значимой. Как неотъемлемая компонента она включается и в проблематику современной истории украинского искусства. Ансамбль Трапезной палаты и церкви – особое сооружение Киево-Печерского монастыря рубежа XIX–XX веков. В Киеве это – едва ли не самый выразительный пример слияния церковной архитектуры и изобразительных искусств двух стилистических направлений, которые сопредельны друг другу по времени, но отличаются по своим идейно-содержательным принципам. На исходе эпохи историзма в 1893 –1895 гг. здание было воздвигнуто киевским епархиальным архитектором, академиком В.Н. Николаевым. В его основе – продольное базиликальное сооружение, примыкающее к центрическому храму, обширный купол которого стилизован в духе древнего византийского храма Софии Константинопольской. Свой поистине уникальный интерьер церковь и палата полностью обретают лишь спустя 15 лет после завершения строительства. Художественная «оркестровка» внутреннего пространства Трапезной палаты и церкви, создаваемая с 1902 по 1910 г. молодым петербургским архитектором-художником А.В. Щусевым, привнесла в декорацию Трапезной безошибочно узнаваемые черты нового стиля эпохи «fin de siecle» – модерна. Щусевым был составлен проект росписи, который учитывал не только сюжетное многообразие всех композиций, их масштаб, размеры, конфигура-

ции, не только цветовые тональности главных архитектурных объемов и восприятие колористических перепадов в стенописных картинах, но также и принцип изобретенного им живописного мазка, заметно влияющего на фактурный резонанс росписи. И в художественной стилистике интерьера Трапезной, и в единении – синтезе ее искусств решающую роль брал на себя орнамент, автором которого явился сам Щусев [1].

Отдавая дань автору-декоратору лаврской Трапезной, нельзя забывать и о художниках, которые под руководством Щусева работали с ним рядом – И.С. Ижакевиче и Г.И. Попове. Имена этих мастеров известны, однако изучение их творческого почерка все еще ожидает своего часа.

Однако если жизнь и творчество Ижакевича возможно исследовать без особых препятствий (в силу наличия материалов в архивах и музеях Украины), то жизненный путь и сама личность Георгия Ивановича Попова более загадочны: биографические сведения о нем минимальны. Так, нам известно лишь то, что Попов закончил Императорскую Академию художеств, а также – что в начале 1890-х гг. художник в качестве первого помощника В.П. Верещагина принимал участие в росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры (взорванного во время Великой Отечественной войны фашистами). Обширное наследие Попова, представленное в лаврской Трапезной палате и церкви, является нетронутой «целиной» – именно это и делает предпринятое нами исследование актуальным.

Самые первые стенные композиции в интерьерном ансамбле Трапезной или, как их называли, картины, – «Чудо в Эммаусе» и «Чудо на Тивериадском озере» (ил.1) – создавались Г.И. Поповым в 1903 году. Можно с уверенностью полагать, что мастерство Попова проявилось в них с максимальной свободой и отдачей. Это объяснимо отчасти тем, что направляемое Щусевым коллективное творчество по декорированию ансамбля лаврской Трапезной палаты и церкви тогда только началось: обычно на первом этапе работы живописцам-монументалистам присуща особенная свежесть мысли и легкость руки. (Кроме того, согласно сюжетной фабуле сцен, размещаемых на стенах палаты, пейзаж, в котором происходит действие, должен быть более разнообразен, нежели пейзаж в стенописи храма). В первой картине Попов «обогащает» ландшафт пышной средиземноморской флорой, во второй – иллюзорным изображением озерной воды, написанной с предельно близкой дистанции. Интерпретация пейзажа в обеих палатных картинах характеризуется использованием выигрышных пленэристических находок и живописно-пластическими экспериментами, которые позднее, в 1905 – 1906 гг., в картинах Трапезной церкви художник уже применять не будет. Поэтому в творческой эволюции Г.И. Попова в Киево-Печерской лавре исполнение стенных композиций Трапезной палаты может считаться наиболее живым и эвристическим.

Две композиции Попова, имеющие в главном квадрате Трапезной церкви наиболее выгодное – центральное расположение – «Нагорная проповедь» и «Насыщение пяти тысяч». Они наиболее отчетливо и выпукло демонстрируют основное, на наш взгляд, качество в монументальном наследии художника – его творческий полистилизм [2]. Колористические комбинации двух евангельских сцен отражают в первую очередь те умения, системные знания и навыки, которые живописец приобрел в Академии художеств. Вместе с тем, для соблюдения декоративного равновесия в храмовом интерьере, «камертоном» которого архитектор-художник А.В. Щусев сделал орнамент модерна, эти две композиции обязаны были «общаться» со зрителем на том же стилистическом языке искусства – языке модерна. Использование его наглядно подтверждает линейно-ритмическая составляющая обеих картин.

Стенные композиции, написанные художником в алтаре – работы, отчетливо выражающие качества стилистической зрелости Попова. Сюжетных композиций-картин в алтарной части храма пять. Первая картина – «Перенесение тела Христа в гробницу». В этой композиции Г.И. Попова ясно просматривается верещагинская школа – что вполне закономерно. Поникшая голова Иисуса в точности копирует ракурс, в котором изобразил голову Иисуса в алтарном «Снятии с креста» для Храма Христа Спасителя В.П. Верещагин. Из того же верещагинского холста почерпнул Попов безжизненно повисшую руку Христа и взял образец для головы Богоматери.

Принимая на вооружение композиционные наработки Верещагина, в других аспектах живописной трактовки лаврский монументалист отходит от принципов своего «мэтра». Так, например, на заметку Попов берет изобразительные черты позднеантичной архитектуры из композиции «Воскресение» Нестерова во Владимирском соборе, которые он удачно обыграет в алтаре лаврской Трапезной церкви в своем «Перенесении».

В картине «Распятие» (ил.2) Попов меняет приоритеты художественных заимствований и обусловленных ими творческих трансформаций. Совершенно очевидно, что наделяя сцену распятия внутренней одухотворенной эмоциональностью, усиливая аспект человеческих переживаний, Попов идет по пути, проложенному в конце XIX века Васнецовым и Нестеровым. С многочисленными образами святых Васнецова персонажей картины Попова роднит выразительность глаз и затененных век. В лицах присутствует чистота и тонкость очертаний, сближающая их с лицами васнецовских персонажей из страстных картин, созданных для петербургского храма Спаса на Крови.

Третья алтарная картина Попова «Божья матерь, сидящая на троне с двумя ангелами по сторонам и предстоящими преподобными Антонием и Феодосием» написана на золотом, мерцающем, подобно мозаике, фоне – и в этом смысле можно считать, что она следует церковной канонической традиции более, чем остальные четыре сюжета. Заглавную фигуру картины – Богоматерь с младенцем – можно, вероятно, расценивать как образ, созданный Поповым под воздействием «Богородиц» Васнецова. Черты лица, поворот, наклон головы и край лежащей у ног одежды живописец берет из васнецовского холста для иконостасного образа Спаса на Крови, а мотив взмаха обеих рук младенца заимствует из запрестольного образа Пресвятой Богородицы во Владимирском соборе. Приходится, однако, констатировать: в лицах Богородицы и младенца Попов не сумел достичь той высоты одухотворенности и человечности, которая так трогает и поражает зрителя, стоящего перед образом васнецовской Богоматери в киевском соборе св. Владимира.

Следует отметить: согласно отдельным художественным проявлениям в письме композиция «Богоматерь с предстоящими» может быть включена в русло стилистики модерна (ставшей предметом неустанных поисков руководителя живописного проекта Трапезной А.В. Щусева). В картине Попов комбинирует участки живописи, плотно «затканные» узорчатым орнаментом (это детали ангельского облачения), с причудливо «вырезанными» и свободными от рисунка обширными фрагментами (крылья), которые на значительном удалении кажутся зрителю белыми пятнами, случайно соединенными на плоскости стены с золотом сияющего фона.

Заключенное в овал погрудное изображение Спасителя («Спаситель, окруженный серафимами») – это пример эклектического «умного выбора», сделанного Поповым в пользу создания такого образа, который должен был быть безоговорочно одобрен Духовным Собором лавры. Попов пишет образ Христа, опираясь на прочный фундамент академизма, заложенный в религиозной живописи еще в первой половине XIX века. В то же время образ адаптирован для зрительского восприятия рубежа столетий. Зритель этого времени требовал «спустить Христа с неба на землю». Между тем, «пафос борьбы за социальную справедливость, который реалисты-передвижники переносили, проецировали на образ Христа» [3], Попову, несомненно, чужд. Он «очеловечивает» Христа иначе, отнюдь не пытаясь придать его облику черты русского человека из народа. Художник снова делает выбор в пользу васнецовской линии в трактовке Христа. И на этот раз его ориентиром становится Владимирский собор.

Спаситель из стенописи Трапезной церкви писался Поповым с явным стремлением повторить васнецовский иконостасный образ Христа: черты их лиц почти идентичны. Однако чуть заметный оттенок миловидности, приглаженности лишил образ Христа из алтаря Трапезной церкви внутренней, «стержневой» определенности образа Спасителя из иконостаса Владимирского собора, созданного В.М. Васнецовым. Он более благолепен и является, скорее, рассудочной стилизацией под Васнецова, чем художественным следованием духу и настроению иконы выдающегося русского художника. Вероятно, такая стилистическая размытость обусловлена эклектическим стремлением к тому «обогащению» образа, которая приводит произведение искусства к полистилизму.

Пятая сюжетная композиция Попова, написанная им в алтаре Трапезной церкви – «Тайная вечеря». Идейно-художественное раскрытие темы Тайной вечери у Попова вполне традиционно для церковного искусства – условно его можно назвать академически-консервативным. Между тем, в образе Иуды «Тайной вечери» мы впервые обнаруживаем у Попова приемы, резонирующие с искусством Михаила Врубеля. В «Сошествии святого Духа на апостолов», написанном М.А. Врубелем на хорах Кирилловской церкви, во взгляде одного из апостолов можно распознать ту бездонную погруженность в свои мысли и чувства, которые творчески перенял и воплотил Г.И. Попов в выражении глаз своего отрицательного персонажа.

Однако весомую роль в трактовке образа Иуды сыграло, на наш взгляд, и произведение, созданное художником другой идейно-художественной направленности. Лаврскому интерпретатору сюжета «Тайная вечеря» был хорошо знаком «Христос в пустыне» передвижника И.Н. Крамского. В жизненно-психологическом отображении внутреннего мира персонажа Крамского Попова интересовало не столько его лицо, сколько руки. У Христа Крамского они – «говорящие». Такими же делает руки своего Иуды и Попов, только руки его персонажа говорят о совершенно иных душевных переживаниях.

Весомым вкладом Попова в оформление ансамбля Трапезной палаты и церкви являются 32 иконы на медных пластинах, созданные им для храмового иконостаса и киотов. На сегодняшний день, как об уцелевших, мы можем говорить только о шести иконах из местного ряда иконостаса. Местонахождение остальных досок неизвестно. Все же, тем не менее, автор исследования пытается изучать некоторые из утерянных иконных произведений с помощью их фотографий. В фондах НКПИКЗ хранятся черно-белые снимки и негативы 12 икон Г.И. Попова, сделанные еще в довоенное время (ил. 3). Они и дали возможность в определенной степени восполнить информационные и визуальные пробелы. Данная часть работы, посвященной живописи Попова в Трапезной палате и церкви, вскрывает уникальный пласт лаврского творчества художника, до сего дня неизвестный ни разноликому кругу посетителей Киево-Печерской лавры, ни ее зна-

токам и профессиональным историкам искусства. Можно с большой долей уверенности утверждать, что иконостасные и киотные иконы Попова – это еще один значительный шаг художника, сделанный им после окончания росписей Трапезной в процессе творческого поиска, продолженного в направлении современных ему тенденций в искусстве периода «рубежа веков» – символизма и модерна.

Завершая работу, следует отметить, что стилистические предпосылки для творчества Попова в ансамбле лаврской Трапезной палаты и церкви подготовлены ходом церковного искусства Российской империи на протяжении длительного исторического периода – вторая треть XIX – начало XX века. В течение более чем полувека стилистика церковного искусства, находившегося под зорким присмотром государства, претерпела коренные изменения, пройдя путь от романтизированного академизма через «русско-византийский» и «византийский» стиль к симбиозу позднеакадемической струи, передвижнического реализма, национально-религиозного направления и символизма с использованием «речевых оборотов» модерна. Лаврское творчество выпускника Императорской Академии художеств Г.И. Попова стало своеобразным резонатором этих процессов, происходивших в религиозной живописи Российской империи в предшествующие десятилетия XIX столетия. На основе формально-стилистического анализа стенописи и икон Попова, сопоставления их с произведениями древнерусских, российских и западноевропейских художников, идентичных по сюжетной иконографии композициям Попова, автор пришел к выводу, что стиль живописи Попова в Трапезной – это своеобразный симбиоз нескольких художественных направлений. На рубеже XIX-XX веков подобные эклектические взаимоотношения в рамках как светского, так и церковного искусства становятся достаточно органичными и формируют специфическое для данного периода явление – полистилизм. В лаврских произведениях Попова, выполненных по заказу Духовного Собора для интерьеров Трапезной, можно наблюдать приятие художником разнородных стилистических качеств и их последующую творческую переработку.

Иллюстрации

Рис. 1 – Чудесный лов рыбы. Стенописная композиция Трапезной палаты

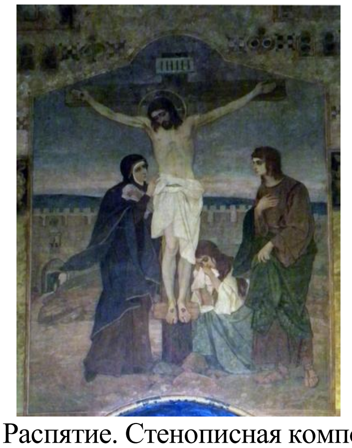


Рис. 2 – Распятие. Стенописная композиция в алтаре Трапезной церкви

Рис. 3 – Вход Господень в Иерусалим. Фотовоспроизведение утерянной иконы из иконостаса Трапезной церкви

Рассадин С.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИЗ ПОВСЕДНЕВНОЙ БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЛАВРИШЕВСКОГО МОНАШЕСТВА В XIII–XVIII ВВ.

Прежний монастырь в д. Лавришеве, ныне Новогрудского р-на, где нами раскопано 148 м^2 на глубину до 1,5 м, известен теперь в основном как археологический памятник эпохи Древней Руси [21]. Его значение как комплексного исторического источника, безусловно, шире. Из него вполне извлекаема ценная этнографическая информация. Значение таковой определяется тем, что массовое представление о повседневном быте исторического монашества основано не на документах, а на литературных образах à la François Rabelais (Рис. 1). Но восстановить справедливость можно с помощью доказательств, извлечённых археологией из-под «дневной поверхности». Благодаря находящимся выше её уровня памятникам архитектуры, церковного прикладного искусства, изографии, и т.д. мы имеем представление о художественных вкусах, а благодаря памятникам церковной письменности – в основном, о духовной и книжной, а отнюдь не о повседневной бытовой культуре монашества. Гастрономический аспект последней довольно репрезентативен, если обратиться к обширной остеологической коллекции из наших 5-летних раскопок, уже из более чем 2 тыс. экз. различных костных останков разных животных. По наблюдению обработавшего её В.Б. Звягинцева, в Лавришевском монастыре второй половины XIII – середины XVIII вв. комплексно использовался, по-видимому, весь ресурс пищевого белка, включая как костный, так и головной мозг. Об этом свидетельствует большое количество очень мелко расколотых костей. С другой стороны, головки целых – птичьих – костей почти всегда раскусаны, но следов зубов животных при этом нет (см. здесь и далее по: 19, с. 57). Очевидно, это сделал человек, высасывавший потом мозг из этих сахарных косточек. Далее, согласно В.Б. Звягинцеву, представлялось, что монахи должны были кушать «благородную» рыбу. Но были определены останки не осетров, а кости и чешуя щуки, карася, леща, окуня. Вопреки расхожим представлениям, обвинять наших монахов в пищевых излишествах оснований нет.

Уточним: рыбьи кости и чешуя залегают в Лавришеве главным образом на глубине 1 – 1,5 м, в 5 – 7-м пластах, что стратиграфически соответствует второй половине XIII–XVI вв. При этом этих ихтиологических материалов особенно много в самом нижнем пласте. В этом можно усмотреть, наверное, соответствие требованию монашеского устава о не вкушении мясного [17, с. 17-18, 21]. В верхних пластах, 4–2-м, датирующихся, по находкам, XVII–XVIII вв., остеологическая картина уже совсем иная, вследствие изобилия в них как звериных, так и птичьих костей. Попытаемся выяснить, почему строгость запрета на скоромное явно ослабевает именно тогда. Лавришевский архимандрит Гедеон, в миру Михаил Брольницкий, был среди подписавших унию в 1596 г. [10]. В 1617 г. на основе принявших её монастырей 1617 г. в близлежащем Новогрудке был основан орден василиан Святого Иосафата (Zakon Bazylianów Świętego Jezofata), куда и передаётся Лавришевский монастырь. Надо полагать, что из-за унии с католичеством в Лавришево некоторые традиции западноевропейского монашества тогда и проникли. В православии, согласно русским религиозным правилам, вплоть до XIX в. мясо зайца считалось нечистым. Запретным, даже для мирян, могло быть мясо других зайцеобразных, а именно крольчатина. До сих пор у старообрядцев Латгалии существует запрет на употребление мяса кролика, «потому что детёныши этих животных рождаются слепыми» [16, с. 316; 8, с. 76]. В этой связи вспомним об эдикте римского папы Григория I, ещё в 600 г. приравнявшего крольчьи зародыши и новорождённых кроликов к рыбе. Поэтому средневековые французские монахи считали и то и другое разрешенным даже во время постов. Но они занимались разведением не только кроликов, но ещё и зайцев [14, с. 118]. Обратим внимание на наличие в указанных лавришевских пластах позвонков зайцеобразных, зайца или кролика. По-видимому, примерно так же надо объяснять присутствие в том же слое ещё и половины бобровой челюсти. «В прежние времена, – писал А.В. Федюшин, – в католических странах Западной Европы мясо бобра составляло одно из самых изысканных блюд и особенно часто находило себе применение в монастырских праздничных меню» [15, с. 8]. Но, если кости как этих крупных грызунов, так и зайцеобразных в пластах XVII–XVIII вв. Лавришева всё же единичны, то кости водоплавающих птиц, особенно уток, представлены в них в изобилии, едва не превосходя своим числом свиные и коровьи. Упомянем, что некоторые католические монахи ели в пост также и уток, руководствуясь при этом тем же самым правилом: «плавает – значит рыба!». Но многочисленность утиных костей может объясняться наличием практически дармовой кормовой базы, которую предоставлял этой отрасли монашеского хозяйства Лавришева монастырский мельничный пруд, упоминаемый в документах уже в XVI в. [11].

Благодаря, опять же, остеологической находке можно полагать, что в монашеском быту Лавришева, по-видимому, было место также и для развлечений. Это небольшая косточка длиной 7 см с отверстием по-

средине – жужелица, своеобразный музыкальный инструмент (Рис. 2: 1). При растягивании продетого в её отверстие шнура она издавала характерный звук. Такие же найдены в слоях X–XIII вв. Лукомля, а также в древнерусских слоях Волковыска и, по-видимому, Гродно [23, с. 59, Рис. 28: 12, Рис. 34: 8; 7, Рис. 15: 11; 4, Рис. 36: 13]. Но отнюдь не обязательно объяснять ослабление строгости тех же пищевых запретов именно вестернизацией вследствие перемены конфессионального статуса Лавришевского монастыря, превращённого в греко-католический. Будем здесь также иметь в виду, что, согласно Л.П. Карсавину, постепенно «обмирщается всякое дело человеческое» [9, с. 31]. Вероятно, подобное обмирщение можно усмотреть, к примеру, в следующем. Вся без исключения древнерусская керамика из датированного второй половиной XIII в. нижнего пласта Лавришева – это фрагменты посуды массового изготовления. Это, в частности, верхняя часть кувшина с низким широким горлом, выразительным сливом, высокими плечиками и округлым, сужающимся книзу туловом. Точно такие же пропорции имел несколько меньший целый кувшин из жилища № 17 в Новогрудке, которое, как считается, погибло при разгроме этого города в 1274 г. [13, с. 48, Рис. 20: 9] (Рис. 3: 1–2). В верхней части лавришевского культурного слоя вместе с обломками простой посуды, кухонной и столовой, была обнаружена также примерно половина сосуда совсем иного качества. При высоте 18 и наибольшем расширении 13, он имел толщину стенок всего 0,3 см. Изготовленный из высококачественной белой глины, он был глазурован двусторонне, – однотонной желтовато-зеленоватой поливой изнутри, и разноцветной, коричневой, жёлтой, зелёной снаружи, за исключением самого низа. Такие пропорции и цветовую гамму имеют глазурованные горшки типов 3, 4 из Гданьска, датирующиеся концом XVII–XVIII вв. [25, с. 89-91, рис. 8: 5; 26, с. 104, № 527-528] (Рис. 3: 2).

Как бы то ни было, но игрушек детских, к примеру, глиняных свистулек, фрагменты которых так обычны в синхронных слоях «гражданских» памятников – городов, местечек, даже деревень и усадеб – в лавришевской археологической коллекции отсутствуют напрочь, равно как и курительные трубки, или какие-либо предметы женского обихода, например, украшения.

Здесь был найден изготовленный из верхушки коровьего рога ритонообразный сосудик, ёмкостью всего 15 гр. (Рис. 2: 2). Он использовался, возможно, для приёма какой-нибудь микстуры. Однако здесь не встречено ни обломка толстодонных чарок, или скляниц – сосудов для крепких спиртных напитков, занимавших весьма видное место в столовых наборах XVI–XVIII вв. [19, с. 383, Рис. 6; 18, Рис. 15: 5]. Зато в Лавришеве в монастырских пластах того же возраста широко представлена – в её различной величины фрагментах – стеклянная тара, штофы и бутылки. На горле одной из них имеется маркировка: 3/1 (видимо, указание на объём) (Рис. 4: 1–4). Надо полагать, выявленная в Лавришеве в фрагментах бутылочная тара предназначалась не для горячительных напитков, а для церковного вина и елея. Согласно К.Ф. Валишевскому, в XVI в. в Московском царстве «для церковных треб шли только французские вина» [3, с. 109]. И. Давид, член католической миссии в Москве в 1684–1689 гг., сообщал, что красное, называемое церковным и издавна употребляемое здесь для причастия, было тогда испанского, голландского и французского производства [5, с. 140]. Видимо, из Франции же завозился также и елей, высшие сорта которого называли именно «прованским маслом». Впрочем, как оливковое масло, так и виноградное вино поступало и в Московию, и в Речь Посполитую не только с Запада, но и с Востока, в частности, из Трапезунда транзитом через Каффу [1].

Обходясь без горячительных напитков, лавришевские монахи XVI–XVIII вв. не могли обойтись в своём быту без отопительных устройств. Имеются в виду также и знаменитые изразцовые печи. В 1655 г. в Иверский Святоозерский монастырь на Валдае переселилось братство Оршанского Кутеинского монастыря, в том числе ремесленники, оказавшие тогда данной обители «незабвенные услуги заведением при ней мастерств, неизвестных тогда русским». И уже в следующем году этим белорусским мастерам-«кафельнікам» поступил заказ от самого Патриарха Московского: было велено прислать «обрасцовъ добрыхъ: две печи образцовъ муравленыхъ, да три печи обрасцов немуравленых, да... печника человека добра и знающего» [2, с. 13–14]. В шурфе № 1 2 х 2м, заложенном в Лавришеве в 1991 г., четвёртый пласт содержал большое количество изразцового материала. «Больш за ўсё (96 адз.), – пишет А.К. Кравцевич, – сабрана кафлі з геральдычнай выявай: дзяржаўныя гербы Польскага каралеўства, Вялікага княства Літоўскага і нявызначаны геральдычны знак, які напамінае дзядоўнік (мал. 2)» [12, с. 231]. Правая верхняя четверть точно такого же изразца была найдена и нами, в 2015 г. (Рис. 5: 1). Уточним: мы видим на нём не сами «дзяржаўныя гербы Польскага каралеўства, Вялікага княства Літоўскага», а лишь эмблемы этих гербов, одноглавого польского орла и литовского всадника с поднятым мечом. Гербовые щиты отсутствуют. Таковой схематически показан для третьей геральдической эмблемы, увенчанном, к тому же, королевской короной. Несмотря на это, данная эмблема была курьёзно принята А.К. Кравцевичем за белорусский «дзядоўнік». Однако именно она, издавна известная и, кстати, популярная в Швеции до сего дня, именуемая «Vasa» (от ‘vase, «сноп»), присутствует на монетах всех шведских королей из одноименной династии, начиная с первого, Густава I (1523–1560) и заканчивая Кристиной (1632–1654) [22]. Когда эта династия занимала престол Речи Посполитой (1587–1668), каждый из трёх её королей чеканил монеты с изображением того же самого родового герба. Однако трёхчастная композиция – геральдический орёл польский – всадник литовский – герб «Ваза», под ними – характерна именно для монет Сигизмунда III [24]. Возможно, базилианские монахи в Лавришеве действительно симпатизировали особенно этому

королю, воспитаннику иезуитов, навязавшему православному населению наших земель унию с Римом. Однако в любом случае значительно больше лавришевских изразцов не с вазовским снопом, а с изображением, в различных вариантах, виноградной грозди и (или) листьев (Рис. 5: 2). Подобная символика изображений на изразцах больше соответствовала монастырскому статусу, ведь традиционная метафора применительно к церкви вообще, – «вертоград», то есть, виноградник, Божий [6, с. 220].

Итак, повседневной ископаемой бытовой культурой Лавришевского монастыря XIII– XVIII вв. нисколько не подтверждается, а наоборот, опровергается укоренившееся в общественном сознании представление о предающимся разным излишествам монахах. Она же несомненно обладает отределённой, именно – монашеской, спецификой. Наблюдается постепенное изменение этой культуры, обусловленное постепенным ослаблением строгости соблюдения монашеского устава.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева Г. Экономика Крымского ханства / Авдет. – 2011. – № 52 // http://www.avdet.org/ node/5254. – Дата доступа: 12.10.2015.
2. Акты Иверского Святоозерского монастыря (1582–1706) // Русская историческая библиотека. – 1878. – Т. 5. – 62 с.
3. Валишевский К.Ф. Иван Грозный: историческое исследование. – М.: АСТ, Астрель. – 2001. – 408 с.
4. Воронин Н.Н. Древнее Гродно // Материалы и исследования по археологии СССР. – 1954. – № 31. – Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. – Т. III.
5. Давид И. Современное состояние Великой России или Московии // Вопросы истории. – 1968 – № 4 – С. 138–147.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 2-х т. – Т. 1: А–О. – М.: Олма-пресс. – 2002. – 1280 с.
7. Зверуго, Я.Г. Древний Волковыск (X–XIV вв.). – Минск: Наука и техника. – 1975. – 144 с.
8. Иванова Н.В. Запреты и предписания староверов Латгалии // Научный диалог. – 2014. – № 4 (28). – С. 74–87.
9. Карсавин Л.П. Монашество в средние века. – М.: Высшая школа. – 1992. – 183 с.
10. Котельников А., иерей. Вклады в Лавришевский монастырь от основания (ок. 1250 г.) до принятия унии в 1596 г. // http://www.bogoslov.ru/text/2973415.html. – Дата доступа: 12.10.2015.
11. Котельников А., иерей. К вопросу о локализации Лавришевского монастыря // http://minds.by/ news/k-voprosu-o-lokalizatsii-lavrishevskogo-monastyrya. – Дата доступа: 12.10.2015.
12. Краўцэвіч А.К. Археалагічныя даследаванні Лаўрышаўскага манастыра на Панямонні / А.К. Краўцэвіч // З глыбі вякоў. Наш край. 1996. Вып. 1. – С. 228–234.
13. Малевская М.В. Керамика западнорусских городов X – XIII вв. Труды ИИМК РАН. Т. XVII. – СПб: Изд-во Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История». – 2005. – 160 с.
14. Мулен Л. Повседневная жизнь средневековых монахов Западной Европы (X–V вв.) /Пер. с фр. Т. Чеснокова. – М.: Молодая гвардия. – 2002. – 333 с.
15. Федюшин А.В. Речной бобр. – М.: Редакционно-издательский отдел Главпушнины НКВТ. – 1935. – 359 с.
16. Похлёбкин В.В. Национальные кухни наших народов. – М.: Центрполиграф. – 2004. – 329 с.
17. Примогенов Н. Устав иноческой жизни Василия Великого и сравнение его с уставом святого Пахомия // Православный собеседник. – 1900. – С. 1–42.
18. Рассадин С.Е. Историко-археологические открытия последних лет на территории Светлогорского района и города Светлогорска в Беларуси // Пензенский археологический сборник. Международный сборник научных трудов / Под ред. Г.Н. Белорыбкина. – 2011. – Вып. 3. – С. 344–375.
19. Рассадин С.Е. Открытие в Беларуси города Казимира / С.Е. Рассадин // Проблеми давньоруської та середньовічної археології. Археологія і давня історія України. – 2010. – Вип. 1. – С. 379–387.
20. Рассадин С.Е. Отчёт об исследованиях в Лавришеве в 2013 г. // Архив института истории НАН Беларуси. – №. – Приложение 3. Лавришево 2013. Результаты обработки остеологических материалов В.Б. Звягинцевым.
21. Рассадин С.Е. О предполагаемой постройке Михаила-Кориата Гедеминовича в Лавришевском монастыре // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Сер.: Історичні науки: збірник наукових праць факультету історії та права. – 2015. – Вип. 22. – С. 31–36.
22. Скрипунов А.В. Шведские монеты 1/4 эре королевы Кристины (1633–1654). – СПб: Реноме. – 2008. – 120 с.
23. Штыхов Г.В. Лукомль: археологическй комплекс железного века и средневековья. – Минск: Беларуская навука. – 2014. – 167 с.
24. Kopicki E.Monety Zygmunta III Wazy. – Szczecin: NEFRYT. – 2004. – 408
25. Oniszczyk A. Życie odbite w naczyniu. Konsumpcja luksusowa i codzienna w Gdańsku w XVII–XIX wieku na podstawie naczyń ceramicznych z terenu Centrum Dominikańskiego i kwartału Długi Targ – Powroźnicza. – T. I. – Warszawa: Narodowy Instytut Dziedzictwa. – 2013. – 247 s.
26. Oniszczyk A. Życie odbite w naczyniu. Konsumpcja luksusowa i codzienna w Gdańsku w XVII – XIX wieku na podstawie naczyń ceramicznych z terenu Centrum Dominikańskiego i kwartału Długi Targ – Powroźnicza. – T. II. Katalogi. – Warszawa: Narodowy Instytut Dziedzictwa. – 2013. – 109 s.

Иллюстрации

Рис. 1 – Один из монахов Эдуарда фон Грютцнера (1846–1925)
Рис. 2 – Лавришевские изделия из кости и рога: 1 – жужелица, 2 – миниатюрный сосуд
Рис. 3 – Лавришевские сосуды (1, 3) и их аналоги (2, 4)
Рис. 4 – Лавришевская стеклянная тара: 1 – горло бутылки с маркировкой, 2, 3 – горла бутылок, 4 – горло штофа
Рис. 5 – Лавришевские изразцы: 1 – наложение найденного нами фрагмента на рисунок целого экз., по А.К. Кравцевичу; 2 – изображение винограда

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

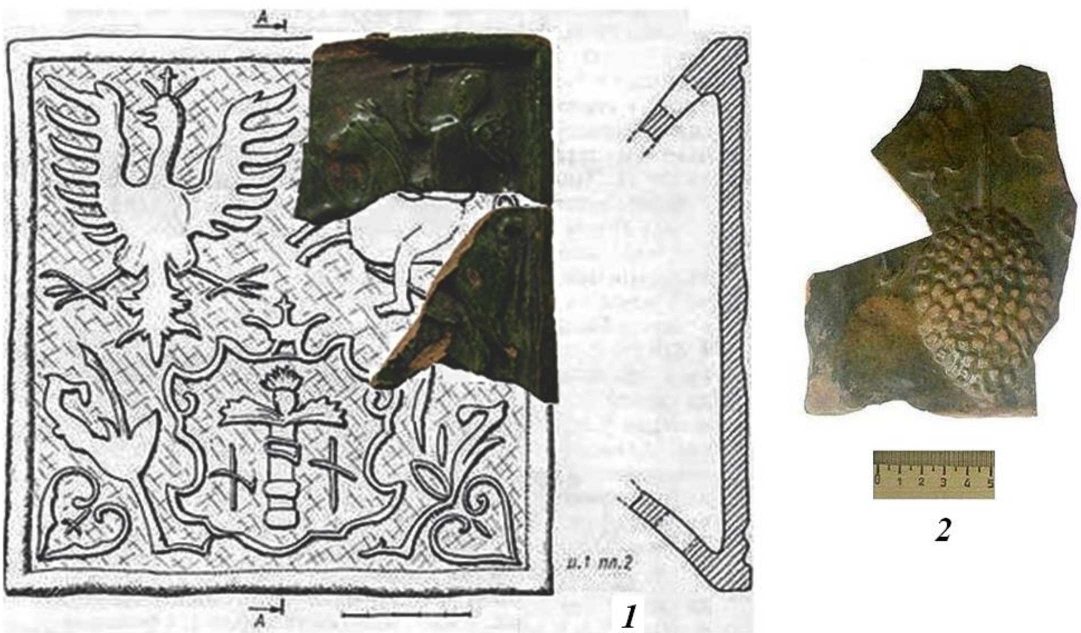


Рис. 5

Романенкова Ю.В.
(Украина, г. Киев)

«ИНЪЕКЦИИ ИНТЕЛЛИГЕНТНОСТИ» В ТЕЛО СОВРЕМЕННОГО АРТ-ПОЛЯ

Поднимая не единожды с статьях и докладах на конференциях тему восприятия зрителем современной печатной графики, каждый раз понимаешь: рискованно оскорблять зрителя утверждением, что он «не дорос», «не допонял», «не готов». Зрителя, который уже привык к Херсту, Сидоренко, Криволапу, Кадыровой и Чичкану [1]. Современного зрителя трудно удивить и поставить в тупик. Однако есть и та сфера, которая по-прежнему требует более пристального внимания, искусство, которое само выбирает себе зрителя с довольно жесткими критериями отбора и «фейс-контролем». И в этой сфере даже искушенного зрителя еще можно упрекать в недостатке внимания к серьезному пласту того, что называется искусством без оговорок, которые так часто встречаются ныне. Что считать искусством, что – нет – один из наиболее острых и актуальных вопросов в искусствознании уже довольно давно. Единого ответа он, разумеется, иметь не может, потому крайне выгоден для многочисленных спекуляций «арт-ствующих» псевдохудожников и псевдокритиков. Но сложно себе представить, что так ставился бы вопрос в период Ренессанса или скажем, барокко, потому сама по себе возможность рассуждений на сей счет может быть признана опознавательным атрибутом, отличительным признаком эпохи умирания искусства или его трансформации в нечто иное, лежащее в сфере философии более, нежели в сфере культуры Но то, к чему хочется в данном случае привлечь внимание усталого от всего накопленного в памяти в течение веков зрителя, – печатная графика, которая в силу своей аристократичности не в состоянии громко заявлять о себе кричащими пятнами или эпатировать неожиданной формой, поэтому довольно редко ее голос слышен в толпе современного «искусствующего» продукта.

Печатную графику которую и сегодня не назовешь одним из наиболее популярных предпочтений публики. Украинский бомонд, избалованный вниманием зрителя к своим художникам, их участием и победами на престижных арт-площадках мира, предпочитает концептуальное искусство, инсталляции, перформансы во всем их многообразии. Живопись и графика в их классическом понимании отошли на второй план уже давно. Отчасти причиной этого является катастрофически быстро снижающийся качественный уровень того, что уже давно называем арт-продуктом, а не искусством, – академизм покрылся пылью веков и несет на себе дух нафталинности. Его носителей становится все меньше, а уровень подготовки представителей новой генерации все ниже. Не будем сейчас упоминать о причинах, впадая в длительные очередные рассуждения о том, что в корне этой проблемы лежат реформы художественного образования – это находится за границами внимания данной статьи, хотя и не может не быть очевидным. Печатная графика, в особенности, графика малых форм – инструмент для формирования у зрителя чувства вкуса и интеллигентности. Но она по-прежнему относится к тем сферам искусства, которые не популяризуются в массах. В современном изобразительном искусстве не так много мастеров, которые могут похвастаться универсальностью, чаще всего пробуя себя в чем-то одном, или же делая попытки выразить свое творческое «Я» во многих сферах, но остановившись на том, что им ближе. Но все же они есть и нередко защищают честь страны на международных арт-площадках.

2002 г. в Великобритании прошла выставка-конкурс, проводимая Обществом граверов по дереву, на которой звание лучшего зарубежного художника получил украинский мастер за цветную гравюру под названием «Павлин» (ил. 1). Его имя не раз встречалось в каталогах престижнейших мероприятий разных стран мира в течение многих лет. Киевский график Аркадий Пугачевский (1939 г.р.) активно и ярко создавал имидж художественной Украины на выставках графики с начала 1990-х гг., при этом, иллюстрируя наше неизменное правило «Пророков нет в отечестве своем», ни разу не удостоился высоких наград в своей стране, где лишь пару раз имел возможность устроить персональные выставки графики, да и то – силами меценатов, для которых государственная поддержка так и осталась химерой.

Ил. 1 – А. Пугачевский. «Павлин». Цветная ксилография. 2001 г.

Так же была издана и книга о работах А. Пугачевского и его сына, Геннадия, который стал наиболее достойным учеником своего отца в графике и хорошо известен во многих странах в мире экслибристики, и не только [4]. Но государственными усилиями бронзоветь мастерам не удавалось, все делалось собственными усилиями и силами меценатов. В последние несколько лет А. Пугачевский расширил свои горизонты – начал заниматься мелкой пластикой и пробует себя на литературной ниве – пишет стихи. Мелкая пластика Пугачевского-старшего, как и его графика малых форм – своего рода комплекс тестов на проверку чувства стиля у зрителя. Произведения отточены, интеллигентны, насыщены тонким юмором и высокопрофессиональны, чем может похвалиться далеко не каждый художник сегодняшнего арт-пространства. Но бронзоветь Пугачевский-старший начал только в буквальном смысле – основным материалом для создания его маленьких скульптурных фигурок стала бронза («Такса», «Бык», «Босс» (ил. 2), «Трио», «Русалка», все – 2006 г.; «Пегас», 2007 г.; «Морж», 2008 г.). Но первая попытка работать в этой сфере была сделана еще в 1991 г. – именно тогда появилась памятная медаль, созданная А. Пугачевским по случаю 50-летия годовщины трагедии в Бабьем Яру.

Ил. 2 – А. Пугачевский. «Босс». Бронза. 2006 г.

В тот год в Бабий Яр на годовщину трагедии съехалось не только множество простых людей, которые хотели почтить память погибших, но и десятки деятелей культуры разных стран мира, среди которых было немало знаменитых актеров, музыкантов, поэтов. Многим из них художник имел возможность вручить эту медаль (как, например, А. Розембауму, И. Смоктоновскому).

И на свободной графике А. Пугачевского, и на экслибрисе, которому отдано много лет его жизни (художник вместе с сыном стал одним из инициаторов проведения первых международных выставок-конкурсов книжного знака в Украине в 1990-е гг.) лежит один и тот же отблеск – безупречного вкуса и чувства стиля. Таковы и черно-белые, и цветные листы как печатной графики довольно больших размеров («Зеленый мир», 1998 г., ил. 3; «Рыбы», 1999 г., ил. 4), так и книжные знаки, созданные и в одну, и в несколько досок для разных коллекционеров многих стран мира («Африка», экслибрис В. Вискочил, 1999 г., ил. 5; «История», экслибрис М. Шарипова, 2007 г., ил. 6).

Ил. 3 – А. Пугачевский. «Зеленый мир». Цветная ксилография. 1998 г.

Ил. 4. – А. Пугачевский. «Рыбы». Цветная ксилография. 1999 г.

Ил. 5 – А. Пугачевский. «История».
Цветная ксилография. 1999 г.

Ил. 6 – А. Пугачевский. «Африка».
Цветная ксилография. 2007 г.

Несмотря на сложнейшие работы – гравюры художника подчас многоцветны, печатаются с десятка и более досок, – каждый образ отчеканен, лаконичен, искусство стилизации и создания символа, аллегории достигает виртуозности и отточенности. Это работы «лорда графики», который в состоянии воспитать у зрителя ощущение гармоничности, аристократичного умения держать паузу, отчеканивая каждый штрих, звук, движение. Зритель А. Пугачевского не пользуется услугами «бистро́ от искусства», подобно арт-плебсу, не гнушающемуся «культурного микса», даже в условиях культурного голода он сдержан, ожидая высокохудожественного, качественного продукта. Графика художника – это своеобразные «инъекции интеллигентности», которые периодически получает зритель, видя работы А. Пугачевского. Эти инъекции редки, дроги, но необходимы, хорошая графика прививает вкус, вызывая привыкание, что очень опасно ввиду редкости такого продукта в современном художественном пространстве, но совершенно необходимо для формирования у зрителя аристократизма и интеллигентности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Институт проблем современного искусства. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://publications.sydorenko.kiev.ua/
2. Сергей Бродович. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://brodovych.com.ua/ books/qw/category_id/2/id/12/page/1/
3. Романенкова Ю. Графика Геннадия и Аркадия Пугачевских в современном художественном поле/Ю. Романенкова. – Сб. матер. II Межд. науч.-практ. конф. [Проблемы и перспективы современной науки]. – (Ставрополь, 2014). – С. 34-40.
4. Pugachevsky. Name. Электронный ресурс. – Режим доступа: http://pugachevsky.com.ua/ arkady/collection/770-Peacock.html

Ротмирова Е.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧИТЕЛЯ-ХУДОЖНИКА

Современный цивилизационный период характеризуется масштабностью преобразований на всех уровнях социального мыследействия, духовного миропонимания, широты проявления общей культуры деятельности. Современная наука и техника в панораму способов действий человека привлекают совершенно новые виды и типы объектов, отождествляющих саморазвивающиеся, синергетические системы, процесс освоения которых требует инновационных стратегических решений [11]. Глубокий смысл в XXI веке как в период межкультурного диалога приобретает эффективная практика решения задач этнокультурной идентичности, развития национальной художественной и профессиональной культуры относительно общекультурных трансформаций целостного мирового сообщества.

Как утверждал Б.П. Юсов, «наступает эпоха культуры», как высшей формы организации элементов бытия, определяющая состояние общества и образования [12]. Образование предстаёт одним из культуротворческих факторов, обеспечивает достижение образности и формирование мыслеобразов, помогающих творческому человеку ориентироваться в окружающем мировом пространстве [4].

С позиции М.А. Гусаковского, в образовании необходимо видеть практику культуропорождения, соответственно которой сама образовательная система есть социокультурный проект, в основе которого идея фиксации актуальной потребности, конструктивная способность, производительность и эффективность; процесс, который работает с практиками идентификации (отождествления, разотождествления) [2].

Современная педагогическая наука призвана воспроизводить и развивать культуру на основе единства материального и духовного [10]. Идеи единения специалиста и культуры; творческого потенциала ху-

дожника, мастера, педагога; сотворчества педагога, художника и социума издавна обнаруживают пристальное научное внимание исследователей в области художественного образования. На сегодняшний период времени в целом доминируют как актуальные, востребованные в исследовательском аспекте проблемы общекультурного, культурно ориентированного образования и развития художественных сфер деятельности и индивидуальных художественно творческих, педагогических методик в частности.

При этом определение культуры как категории общественной науки в различных источниках характеризуется многозначностью (если М.С. Каган выделил до 250 определений, И.Е. Кертман – около 400 дефиниций, то к началу настоящего столетия их количество значительно увеличилось, варьируясь от определённой материальной или духовной ценности до раскрытия как общеродовой характеристики сущности человека, понимания как креативной сферы жизни общества [3]; [10]. С точки зрения Х. Ортега-и-Гассета, культура – это «истолкование человеком своей собственной жизни, набор удачных или неудачных решений, которые он принимает в процессе преодоления трудностей и нужд...», она состоит из объектов, деятельностей и позиций, выступающих как средство достижения определенной цели [7]. В рамках аксиологического подхода культура предстаёт как система ценностей [2], деятельностного – опыт творческой преобразовательной деятельности с продуктами в виде новых способов деятельности, новых технологий, личностного – духовное пространство, среда развития личности [2].

Причём, сама по себе деятельность универсальна (регулируется ценностями, целями), целенаправлена (осуществляется в традициях) и персонифицирована [11]. Р. С. Питере полагает, что культурно ориентированная персонифицированная деятельность, выступая достоянием личности человека, должна: 1) иметь целостную понятийную схему; 2) быть преобразованной так, чтобы знание влияло на то, как происходит восприятие; 3) существовать как стандартизированный и нормированный образец, относительно неявно заложенных в освоенных способах ценностях понимания мира; 4) обладать собственной познавательной позицией [1]. В этом случае, деятельность любого педагога призвана быть ориентированной на преднамеренную передачу ценного знания нравственно приемлемыми способами [1].

Только в ценностно значимой деятельности учителя-художника происходит актуализация педагогического потенциала культуры, который исследователи определяют как динамическую, условно реализуемую систему культурных феноменов-артефактов, объединяющих целостные образцы, нормы и способы передачи опыта, а также личностного развития человека [3], где: 1) знаниевый компонент культуры (семиотическая модальность культурного артефакта) воплощается в содержании образования, 2) ценностный компонент культуры (аксиологическая модальность культурного артефакта) образует нормативно-целевой аспект педагогической деятельности, 3) деятельностный компонент культуры (процессуальная модальность) способствует реализации педагогических действий с помощью развивающих способов и методов.

Дефиниция «учитель-художник», является производной от более широко употребимых в научной среде терминов «педагог-художник», «художник-педагог», позволяет уточнить и охарактеризовать профессиональную культурно направленную позицию современного специалиста в сфере художественной педагогики.

В.А. Разумный выделяет её подвиды как исторически сложившиеся: традиционную (древнейшую) практическую, как естественной жизнедеятельности и явление духовной жизни человека; бинарную, ретранслирующую эмоциональный опыт человека к человеку; художественного образования, сосредоточенную в учебных заведениях; узкопрофессиональную художественную педагогику, сохраняющую и транслирующую коллективный опыт художников в конкретной области художественной деятельности [9].

Художественно-педагогическая деятельность выступает как специально организуемый учителем-художником процесс, ориентированный на создание особых гармоничных, культуротворческих условий, обеспечивающих присвоение опыта эмоционально-ценностного отношения учащихся к действительности; как способ взаимодействия с самореализующимися в деятельности субъектами, обладающими качествами оригинальности индивидуально-личного выражения чувств и отношений, восприимчивости к своеобразию художественных проявлений другого, способностью к диалогу на языке искусства [8].

Специфика искусства, как особого вида деятельности, обусловливает её внутренний продукт как целостность логического и образного, эмоционального и рационального, материального и духовного, теоретического и практического; внешний продукт (результат) – обязательное связанное с преобразованием субъектов деятельности восприятие (создание, воссоздание) художественного объекта; предмет – деятельностная образец с присущей образностью, метафоричностью, эмоциональностью [6]; [8].

Учитель-художник как личность и субъект культуры призван овладевать ценностями и смыслами культурно ориентированного педагогического труда, «создавать культурное пространство своей личности и вовлекать в это пространство своих учеников» [2]. Особо востребованной становится личность педагога-профессионала, который как компетентный культуротворческий специалист, способен быть транслятором культурных практик успешной деятельности.

Профессионально-личностные характеристика современного учителя-художника включает процессы самоидентификации, самообразования, самоорганизации, самоуправления с и характеризует его индивидуальную культуру. Очевидно, что индивидуальная культура учителя, преподающего изобразительное искусство, сотворяющего социокультурный мир, образуется на основе профессиональной деятельности и самосознания, в ходе приобретения интеллектуального и практического опыта самодеятельности, обеспечивающего возможностями самосовершенствования и самореализации, свободы выбора целей педагогического труда и способов их достижения [2; 3; 10].

Культура педагогической деятельности (производное от культуры личности и культуры специалиста, профессиональной грамотности), связана с самоуправлением, свободой поведения, самодисциплиной, самоосознанием, свободой мыследеятельности, где личностная культура учителя-художника как профессионала формируется через его участие в разнообразных формах социальной активности на основе саморегуляции в социально-профессиональной среде, где социальная ценность – это целостность, интеграция этих культур [10].

Поэтому квалификационная позиция учителя-художника направлена на самосовершенствование, развитие социальной и профессиональной жизнеспособности. Учитель-художник призван обладать качествами, отражающими единство педагогического и художественного (способности к рождению замысла и практическому воплощению, к импровизации и эмоционально-образному диалогу, к приданию эмоционально-образного стиля педагогическим действиям, творчеству по законам красоты, осознанию индивидуальности и рефлексированию) [8].

По мнению Б.М. Неменского, учитель-художник это носитель, передатчик новым поколениям целостного фундамента художественной культуры, режиссёр, артист, умеющий творчески строить работу и целеориентировать учащихся [6]. Модель учителя-художника, как педагога творческого, понимающего, носителя культуры, раскрывается через способности к «извлечению смыслов из жизненных проявлений другого человека и интерпретации жизненных проявлений» [2, с. 106]; интересу и вниманию, оправданию и поддержке эффективных действий, оценки воспринятого, объединению и интеграции наблюдений и продуктов деятельности. В составе модели педагога культуры, исследователи видят меру выражения способностей к саморазвитию, опору на культурно-образовательные традиции, на этнопедагогику, на критическое осмысление и освоение межкультурного опыта, самоустремлённость, диалогичность творческого мышления и общения, способность к творческому самосовершенствованию, культуру познания и профессионально-педагогических шагов.

Очевидно, что учитель-художник уже в общекультурном смысле выступает как проводник культуры в реализуемую им профессиональную деятельность. В этой связи, с точки зрения Б.П. Юсова, важно «говорить о культурологическом подходе к преподаванию искусства в целом и о культуре как базе не только предметов художественного цикла, но, главное, – всех других учебных предметов» [12, с. 58]. Соответственно, деятельность учителя-художника может быть раскрыта как культурная, обусловливающая интеграцию потребностей всех её потребителей. Знание конкретной культурно ориентированной ситуации с общей направленностью на ценности искусства, народные традиции и культуру выступает основой и важным условием успешной педагогической работы [5]. Осознание того, что учитель-художник должен выступить как посредник, обеспечивающий системный процесс выращивания ребёнком культурных идей, развития индивидуальности и личной культур, приводит к пониманию наличия у него профессиональной культуры [2, с. 93].

Таким образом, очевиден вывод о том, что у большинства учителей-художников отсутствует понимание культуры как императива и уровня их профессионального развития; профессионального роста как показателя готовности к новому и перспективному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусинский, Э.Н. Введение в философию образования / Э. Н. Гусинский, Ю. Т. Турчанинова. – М. : Логос, 2003. – 248 с.
2. Живая педагогика: Открытость. Культура. Наука. Образование: матер. кругл. стола. – М. : Народное образование, 2004. – 272 с.
3. Киселёва, О.О. Педагогический потенциал культуры – фактор профессионального становления специалиста / О.О. Киселёва, О.М. Позднякова // Человек и образование. – 2008. - № 4. – С. 3-6.
4. Латыш, Н.И. Образование на рубеже веков / Н. И. Латыш. – Минск : НИО, 2000. – 215 с.
5. Левко, А.И. Проблема ценности в системе образования / А.И. Левко, Л.В. Ахмерова. – Минск: НИО, 2000. – 311с.
6. Неменский, Б.М. Культура – Искусство – Образование: цикл бесед / Б.М. Неменский. - М. : Центр ХКО, 1993. – 79 с.
7. Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды : пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет; сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича – 2-е изд. – М. : ИНФРА-М; Весь Мир, 2000. – 700 с.
8. Прокофьева, И.В. Формирование готовности студентов вузов искусств и культуры к художественно-педагогической деятельности: авт. … дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / И.В. Прокофьева; Тюм. госуд. университет. – Тюмень, 2002. - 21 с.
9. Пьянкова, Н.И. Изобразительное искусство в современной школе / Н.И. Пьянкова. – М. : Просвещение, 2006. – 176 с.
10. Седова, Н.В. Педагогическая культура учителя / Н.В. Седова. – Спб. : Химиздат, 2003. – 208 с.
11. Стёпин, В.С. Цивилизация и культура / В.С. Степин. – СПб. : СПбГУП, 2011. – 408 с.
12. Юсов, Б.П. Проблема художественного воспитания и развития школьников / Б.П. Юсов. – М. : ФГНУ ИХО РАО, 2012. – 308 с.

Семенова В.И.
(Российская Федерация, г. Тюмень)

СИСТЕМА ИЗРАЗЦОВОГО ДЕКОРА БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА В ТЮМЕНИ

Одним из малоизученных аспектов каменного строительства за Уралом в конце XVII в. является архитектурный изразцовый декор, который появляется в русском зодчестве в середине века и достигает своего пика в начале XVIII в. Расцвет изразцового декора был связан со строительством Ново-Иерусалимского монастыря, где патриарх Никон в 1654-1655 гг. наладил производство полихромных изразцов и привлек белорусских мастеров из Копыся, Мстиславля, Орши, владевших технологией цветной эмалевой рельефной терракоты. Благодаря белым, желтым, бирюзово-зеленым, синим эмалям фасады зданий получали нарядный вид [1, с. 49, 50, 85].

Полихромные изразцы в Сибири впервые были употреблены в Тобольске при строительстве приказной палаты. Известно, что в 1699 г. в Тобольск прибыли «черепичного и изразцового дела мастер Семен Лузин» и мастера для делания «ценинных и зеленых изразцов» Иван Денешка, Иван Лукьянов, Василий Степанов [4, с. 56; 2, с. 29]. Семенов сын Денежка Иван (Ивашка), государев мастер, ценинник в 1685 г. делал подзорные изразцы к палатам Василия Голицына в Охотном ряду [3, с. 30, 68, 126]. В это же время Верхотурье при строительстве Троицкого собора трудилась бригада Гусева, который также назван в документах ценинником. [3, с. 130].

В начале XVIII в. за Уралом возводился ряд культовых зданий с фасадными изразцами: в Тюмени – Благовещенская церковь (1700–1715), в Енисейске - Спасская церковь (1706–1710), в Иркутске – Богоявленский собор (1718–1746). Три последних церкви сохранились до наших дней, хотя их облик нарушен поздними переделками. Благовещенский собор был взорван в 1932 г. во время антирелигиозной кампании.

Благовещенский собор в Тюмени занимает особое место в историко-культурном наследии Сибири. Исследователи тюменской архитектуры С.П. Заварихин и Б.А. Жученко писали, что «Благовещенская церковь являла собой единственный в Западной Сибири образец применения полихромной окраски и изразцовой техники в декорировании фасадов» [5, с. 34-35]. О декоре собора позволяют судить два цветных рисунка северного и южного фасадов Благовещенской церкви, выполненными воеводой О.Я. Тухачевским в 1706 г. с пояснительной запиской о ходе строительства [7], цветной рисунок 1923 г. тюменского художника В.П. Барышева, хранящимся в Тюменском музее изобразительных искусств. Также сохранилось достаточно много общих видов собора на фотографиях и открытках, но нет фотофиксации деталей.

Судя по источникам, стены собора были окрашены в темно-красный цвет, кровля восьмерика, алтаря и трапезной состояла из шахматного черно-белого кровельного кирпича, центральная глава была покрыта желтой черепицей, малые четыре главки по углам четверика покрашены в зеленый и красный цвета. Под кровлей шли изразцовые пояса зелено-фиолетовой гаммы. На северной стене трапезной со стороны колокольни располагалось панно с растительным орнаментом, вверху стен алтаря и трапезы находилась изразцовая летопись славянскими буквами. На рисунках 1706 г. видны большие кресты в лучах над средними окнами трапезной, изображения, как предположил Головачев, ликов херувимов в лучах под архитравом. В декоре собора принял участие митрополит Филофей Лещинский, который был в Тюмени в 1702 г. и распорядился сделать над окнами шпренгеля и по сторонам столбы «из глины формою печатны».

История производства изразцов в Тюмени имеет свои особенности. В отличие от Тобольска и Верхотурья, здесь было налажено собственное производство изразцов. Тюменцы традиционно славились как горшечники, умели делать кирпич. Следуя письменным инструкциям, присланным из Москвы, местные умельцы справились с поставленной задачей. Удачное начало позволило Тюмени стать центром производства ценинных изразцов и начать обучение мастеров для Тобольска [3, с. 117].

В Тюменском музее сохранилась небольшая коллекция изразцов Благовещенского собора (рис. 1). Она состоит из старых довоенных поступлений (10 фрагментов) и находок из раскопок фундаментов Благовещенского собора в 1988 г. [6]. В коллекцию входят: 1) декоративные вставки, 2) ленты фризов, карнизов, 3) обрамление проемов, 3) отдельные композиции, 4) летопись (рис. 2).

К декоративным вставкам можно отнести два стеновых рельефных полихромных безрамочных изразца, которые размещались под малыми главками четверика. Они представляют собой плитки прямоугольной формы размерами 26,5х24,5х3,6 и 12,5х13,5х4,8 см, на зелено-синем фоне рельефный рисунок в виде букета, перехваченного в середине лентой с развевающимися приостренными концами. Нижняя часть букета расширена, в его центре выпуклый медальон с луковичным выступом вверху. Меньший изразец имеет бока с выемками и сохранил первоначальный цвет эмали – лента на букете белого цвета с окончаниями зеленого цвета; верхняя часть букета в виде расходящихся стеблей-листьев изумрудного цвета, нижняя

из изогнутых, расходящихся стеблей, упирающихся на ступенчатую пирамидку из двух полос – нижней коричневой, верхней меньшей изумрудной. В центре между стеблями полуовальный сердечник с коричневой поливой в центре и изумрудным валиком снаружи; снизу изразца под пирамидкой прямой уступ-углубление изумрудного цвета (рис. 1).

Ленты, представляющие собой опоясывающие здания изразцовые полосы, представлены двумя видами. Фрагмент зеленого рельефного профильного изразца (9х15х3-3 см) с резной нижней частью и ажурной средней принадлежал подкарнизной ленте под крышей высокого четверика и трапезной. Лента второго типа, видимо, проходила в верхней части основного объема и, возможно, по верхнему ярусу большого восьмерика (на фотографии просматривается плохо).

Лента состояла из прямоугольных плит (15,7х17х3,2 см) с растительным раппортным орнаментом в виде центрального вертикального стебля с пятилепестковым цветком в профиль, с двух сторон он обрамлен побегами с крупными завивающимися листьями, смыкающимися над цветком сверху, сверху от завитков симметрично расположены вертикально по две горошины – большей и меньшей, внизу побеги расходятся в противоположных направлениях. В целом, композиция напоминает сильно видоизмененное и стилизованное «павлинье око» (рисунок репьями).

Обрамления проемов окон и дверей представлены фрагментами колонок, полуколонок и наличников. Колонки представлены двумя типами. Наиболее сохранившаяся часть изразца-колонки представляет собой цилиндр размерами 24х12,2-14х2,5 см, обвитый виноградной лозой, нижняя часть шире верхней. Общий фон зеленый, гроздья покрашены желтой краской, частично под ней проступает оригинальная светло-голубая эмаль, прожилки побегов закрашены часть желтым, часть зеленым, листья желтым и синим. Второй изразец-колонка представляет собой сужающийся цилиндр (18х8-10 см) со сквозным отверстием внутри, лицевая сторона покрыта глазурью светло-зеленого цвета, орнаментирован в узкой части пояском из двух узких боковых валиков и более широкого в центре светло-зеленого цвета, ниже сохранился растительный орнамент в виде листа с прожилками – верхняя часть похожа на кленовый, нижняя – на дубовый; ободок с внутренней стороны в виде прямоугольного выступа с двумя узкими валиками в центре.

Полуколонка размерами 27х9-10,5х2,7-3,7 см, сужающаяся в высоту, с дугообразным профилем орнаментирована кистями винограда между крупных переплетающихся побегов, в узкой части резные листья с тремя округлыми выступами и центральным ребром, общий фон изразца зеленый, ягоды и побеги окрашены в черный цвет (рис. 1).

От декора оконного проема сохранился полихромный изразец стеновой рельефный фигурный размерами 43х32х4-6,5 см с треугольным верхом и симметричными выемками с двух сторон. На плите изображен двуглавый орел и крест в центре. Фон плитки синий, крест желтый. Головы в основном зеленые. Коричневые короны и глаза, а также нижние клювы. На шее белым окрашены по три ряда перьев.

Летопись (строительные (храмосозданные) надписи) представлена двумя фрагментами плиток (21,5х15,5х4 и 21х16х4 см). Буквы возвышаются над поверхностью на 0,7 см, белого цвета, общий фон синий. Разметка букв сделана незначительным перепадом высоты поверхности. Понижение есть между словами, далее чередование по высоте. Как правило, на одну букву или две под титлом отведено пространство одного уровня.

По письменным источникам известно, что на северном фасаде была отдельная композиция, выложенная из муравленых изразцов, представляющая собой «травы…». Возможно, к ней относится небольшой фрагмент рельефного зеленого стенового изразца с рельефным тюльпановидным цветком в профиль (6,2х7х3,7 см).

Неясно, к какой группе отнести фрагмент стенового рельефного муравленого ордерного изразца размерами 7х9х4,5 см из раскопок с орнаментом в виде трех вертикальных выпуклых полос (триглифа) в рамке – слева тонкий желобок, справа – узкий валик, сверху уступ к пониженной плоскости, справа от полос сохранилась вершина двойного треугольника (рис. 1). Группа тонких толщиной до 1,5 см изразцов с желтой поливой разных форм могли принадлежать декору крыльев орла, лучей, обрамлявших кресты, а часть первоначальному покрытию главного купола.

В целом, Тюмень не сохранила, может быть, самый значимый памятник, который в большей степени выражал связь сибирской русской культуры с европейской частью, где царило сказочное нарышкинское барокко. Тем более ценны археологические находки, позволяющие нам получить представление об утраченной красоте.

ЛИТЕРАТУРА

1.Баранова С.И. Изразцовая летопись Москвы / Баранова С.И. – Москва: Русский импульс. 2012. – 232 с.

2.Баранова С.И. Московский архитектурный образец 17 века в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское-Измайлово-Лефортово-Люблино / Баранова С.И. – Москва, 2013. – 136 с. – (Каталог фондовых коллекций Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское-Измайлово-Лефортово-Люблино).
3.Копылова С.В. Каменное строительство в Сибири конца XVII–XVIII вв. / Копылова С.В. – Новосибирск: Наука, 1979. – 255 с.
4.Кочедамов В.И. Тобольск (как рос и строился город). – Тюмень: Тюменское книжное издательство, 1963. – 155 с.
5.Заварихин С.П., Жученко Б.А. Архитектура Тюмени. – Тюмень: Радуга-Т, 2004. - 295 с.
6.Семенова В.И. Раскопки в исторической части города Тюмени // История, краеведение и музееведение Западной Сибири: сб. матер. област. науч-практ. конф., посв. 110-летию Тюменского областного краеведческого музея – Тюмень, 1989. – С.29-30.
7.Тюмень в XVII столетии: Собрание материалов для истории города с «Введением» и заключительной статьей прив. доц. П.М. Головачева: Состав населения и экономический быт в XVII в., с приложением плана старинной Тюмени и 2 видов Благовещенского собора начала XVII в. – Тюмень: Мандр. и Ка, 2004. – 200 с.

Иллюстрации

Рис. 1 – Глазурованные изразцы из раскопок Тюмени

Рис. 2 – Система изразцового декора Благовещенского собора (фото собора нач. XX в.).

Скляренко Н.В.
(Украина, г. Луцк)

АРТ-ОБЪЕКТЫ В УСЛОВИЯХ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ВИДОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Глобальная информатизация общества как одна из доминирующих тенденций цивилизации XXI века автоматизирует производство, насыщает рынок серийными вещами, почти полностью поглощая ручную работу. Поэтому произведения традиционного народного декоративно-прикладного искусства превращаются лишь в сувениры, а то и полностью теряют актуальность. Часто идет речь о возрождении народных промыслов и ремесел, но форма их традиционного существования уже не отвечает требованиям современного интенсивного ритма жизни.

Вместе с тем проблема информационной перегруженности человеческого восприятия, особенно рекламными образами, сегодня приводит к необходимости возвращения культуры к духовному восприятию. Люди снова обращают внимание на вещи, которые формировались столетиями в контексте национальной

культуры – в моде время от времени появляются вязаные, деревянные, керамические, вышитые изделия и т.д. Синкретический характер каждого предмета активизирует внимание на его истоках, культурном наследии. Вопрос сохранения видов декоративно-прикладного искусства остается до сих открытым. В условиях глобализации появляется необходимость переосмысления форм существования произведений декоративно-прикладного искусства, связанных с изменением не только формообразования единичных объектов, а и с глобальными преобразованиями предметно-пространственной среды.

Анализ информационных и литературных источников подтвердил отсутствие комплексных работ, посвященных поднятой теме. Все найденные исследования можно разделить на две группы: 1) работы, которые касаются вопросов развития традиционных народных ремесел и промыслов; 2) работы, которые раскрывают проблемы развития разных видов художественно-проектной культуры в период постмодернизма [1; 4; 7]. Отдельно необходимо выделить группу информационных источников, представленных в сети Интернет. Они являются уникальным источником информации о новейших тенденциях развития современных народных промыслов в мире [2; 3; 5; 6; 8; 9], несмотря на то, что носят рекламный характер. Таким образом, в наличии имеется значительное количество несистематизированной информации, являющейся актуальной в контексте поднятой темы.

Целью работы есть выявление особенностей трансформации видов декоративно-прикладного искусства в период постмодернизма.

Стремительное развитие информационных и коммуникационных технологий определило доминирующее положение дизайна и его влияние на все сферы жизнедеятельности человека. Синтез дизайна с другими видами искусства обеспечил формирование современной постмодернистской художественно-проектной культуры. Появление авангардных течений и ряда творческих направлений на стыке разных видов художественно-проектной деятельности обеспечило появление арт-дизайна [7, с. 54]. Особенности трансформации произведений декоративно-прикладного искусства в самостоятельные объекты арт-дизайна в условиях постмодернизма определили проблематику данного исследования.

В урбанистической среде постмодернизма становятся частыми образцы наружной рекламы, сделанные вручную с использованием видов декоративно-прикладного искусства – вязания, вышивки, аппликации, резьбы по дереву и других. Такая реклама получила название «hand-made реклама» [5]. Hand-made реклама часто создается специально на глазах людей и сопровождается разъяснением особенностей ее изготовления. Зрителя интересует даже не результат, а скорее процесс создания рекламного продукта, дающий эмоциональный отклик.

Образцы hand-made рекламы характеризуют объектный уровень проектирования. Трансформация на этом уровне касается формообразования самого изделия, такие произведения искусства носят единичный характер и формируются на основе принципов дизайна. Обычно для создания hand-made рекламы используется технология изготовления, в основе которой лежат давние традиции ручной обработки экологически чистых материалов. Например, нестандартным стало решение наружной рекламы банковской сферы Allan Gray (рис. 1:1). Биллбод был сделан из сшитых в технике пэчворк лоскутов ткани, которые создали слоган «Терпеливость наше преимущество» [5].

В основе формирования арт-объектов лежит концептуальное проектирование как целостная система способов взаимодействия процессов жизнедеятельности людей и среды. Не только удачно выбранный материал, форма, техника и технология становятся главными аспектами проектирования, а набирают значимости образ и духовная сущность выбранного ремесла. Концептуальность ярко выражена в первом в мире связанном вручную мобильном биллборде размером 3х6 м (полусоциальный, полукоммерческий проект W-Icon, Британия). Биллборд вязали по кускам несколько мастериц, затем готовые фрагменты были соединены потайным швом. Важную роль играет тактильность (каждый мог подойти вплотную к рекламному полотнищу, пощупать и убедиться в его «трикотажной природе») [2]. Сохранение синкретической сущности вязания – тепло домашнего очага, любовь мастерицы способствует формированию эмоционально-психологического климата.

Такая реклама выступает и одним из путей решения проблемы исчезновения ремесла, поскольку W-Icon – это проект, направленный и на поддержку женских талантов на всей территории Великобритании.

Рис. 1 – Наружная реклама с использованием техник декоративно-прикладного искусства (объектный уровень проектирования): 1 – стеганое одеяло Allan Gray «Терпеливость наше преимущество» / «Patience is our virtue» (Южная Африка, рекламное агентство King James, Кейптаун, 2009 г.); 2 – вязанный биллборд W-Icon (Британия, Лондон, 2008 г.); 3 – вязанный биллборд Nike (Китай, Шанхай, 2013 г.); 4 – биллборд с резьбой по дереву «Lay's Kettle Cooked» (агентство Juniper Park, Сан-Франциско, 2010 г.)

Рис. 2 – Использование вязания в дизайне промышленных изделий:
1 – вязанный Gregor Calendar от дизайнера Patrick Frey, 2011 г.;
2 – Scarf-Knitting Clock от дизайнера Siren Elise Wilhelmsen, 2014 г.

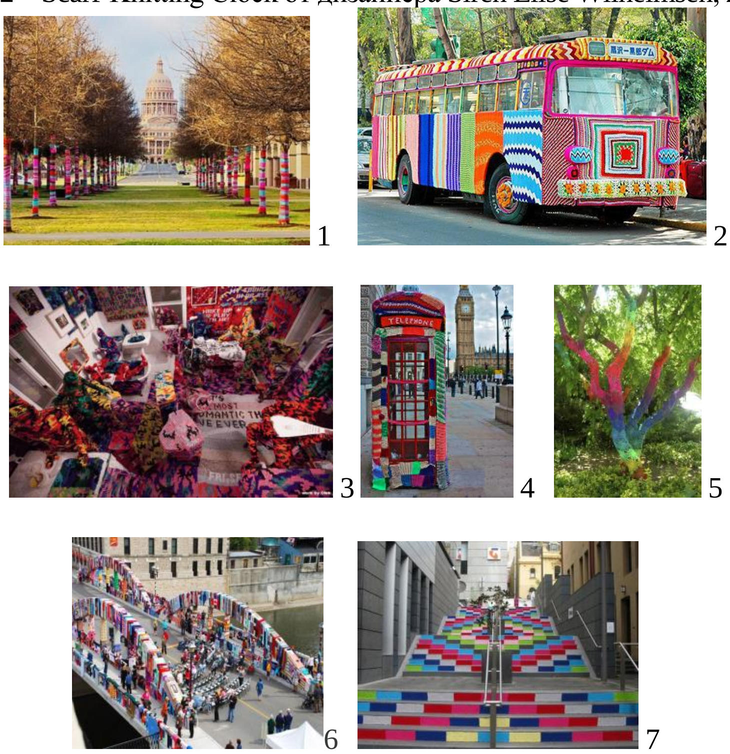


Рис. 3 – Вязанный стрит-арт (системный уровень проектирования): 1 – Вашингтон; 2 – Мехико; 3 – Нью-Йорк; 4, 5 – Лондон; 6 – The Main Street Bridge in Cambridge, Ontario, США; 7 – Сидней

В основе многих явлений современного искусства лежит эксперимент, проведенный на глазах у зрителей. Например, дизайнеры «связали» гигантский кроссовок Flyknit Nike прямо на уличном биллборде [6] (рис. 1:3). Техника резьбы по дереву определила концепцию создания hand-made рекламы чипсов Lay's Kettle Cooked. Ручная тяжелая работа над изготовлением рекламы на биллборде из дерева стала воплощением огромного труда и терпения, вложенных в производство чипсов (рис. 1:4).

Вязание как техника широко используется не только в рекламных продуктах, а и в концептуальных разработках промышленных изделий (календарей, часов). Принципиально новое осознание категорий времени и пространства раскрывается в художественно-проектной практике постмодернизма посредством техники вязания. Пряжа и процесс вязания как способ визуализации быстротечности и непрерывности времени обеспечивают в тоже время целостность, которая способна видоизменяться. Так, вязаный календарь за год превращается в клубок ниток (рис. 2:1), а часы способны не только вести отсчет времени, а создавать в течение года шарф (рис. 2:2).

Единичные произведения декоративно-прикладного искусства, объединенные концепцией и вынесенные в предметно-пространственную среду представляют системный уровень проектирования (рис. 3). Арт-объекты становятся культурным событием в масштабе города, региона и всего мира, приобретая качества всемирного феномена. Системный уровень представляет целостное динамическое восприятие окружающей действительности.

Вынесение единичных вязаных объектов в городскую среду ознаменовало появление арт-движения «Yarnbombing» (с англ. «бомбардировка пряжей», «взрыв пряжи») – «вязаный стрит-арт», урбанистического вязания (urban knitting). В его основе лежит украшение малых архитектурных форм различными вязаными объектами. Это движение носит массовый характер: каждый вяжет отдельный участок и в определенное время скрепляют все это вместе. Основоположницей этого искусства считается американка Магда Сэйег, которая первой решила украсить двери своего магазина вязаным чехлом (2005 г.) [3]. Вязаный стрит-арт распространился по всему миру. Наиболее распространено это явление в Европе (рис. 3:4, 5), США (рис. 3:1, 3), Мексике (рис. 3:2), Австралии (рис. 3:7). Подобные проекты существуют в России, Беларуси (пэчворк в Полоцке) и на Украине. С 2009 г. появилось новое направление – керамический стрит-арт (польская художница NeSpoon PL). Массовый характер стрит-арта на основе народных промыслов характеризует понимание среды как «пространства эстетической коммуникации, как возможность проявления целостной эмоционально-интеллектуальной реакции человека на формы быта и бытия» [1, с. 11]. Среда воспринимается человеком не только через зрение, слух, обоняние, а и посредством тактильно-кожных ощущений. Такое видение среды символизирует нивелирование границ между искусством и жизнью. Новая концепция среды жизнедеятельности человека, созданная с использованием народных промыслов, несет эстетический код, который является духовной основой каждой культуры.

Таким образом, приобрел значимость уже не единичный арт-объект, а концепция формирования среды существования человека, которая проявляется через отношение людей к традиционному декоративно-прикладному искусству.

Произведение декоративно-прикладного искусства становится в период постмодернизма открытой дизайн-системой, которая способствует осознанию свободы, побуждает зрителя к самостоятельному формированию собственной модели мира. В контексте постмодернистских идей формируется и понятие комфорта, предполагающее уют, тепло, гармонию с природой, что реализуется через обращение к народным традициям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсукова Н.И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков. Автореф. дисс. на соискание уч. степ. докт. искусствоведения. Специальность 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн. / Н.И. Барсукова. – Москва, 2008. – 48 с.
2. Биллборд ручной вязки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dv-eclama.ru/ kaleidoskop/vidy/virus/3982/billbord_ruchnoy_vyazki/
3. Вязаный стрит-арт Magda Sayeg [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.magdasayeg.com
4. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1999. – 240 с.
5. Креатив ручной работы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.adme.ru/ tvorchestvo-reklama/kreativ-ruchnoj-raboty-185255/#image6525305
6. Креатив, сверкая пятками [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.articulmedia. ru/blog/d_880/
7. Михайлов С.М. Основы дизайна: Учебник для специальности 2902.00 «Дизайн архитектурной среды» / С.М. Михайлов, Л.М. Кулеева; под ред. С.М. Михайлова. – Казань: Новое знание, 1999. – 240 с.
8. Time to Design Award: Scarf-Knitting Clock [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ippinka.com/blog/time-design-award-scarf-knitting-clock/
9. Let's yarn bomb! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://blog.benetton.com/blog/lets-yarn-bomb/

Сывак В.В.
(Украина, г. Львов)

УКРАИНСКИЕ ИКОНЫ «ХРИСТОС – ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА» ИЗ СОБРАНИЯ «СТУДИОН»

Вторая пол. XVII в. и первая пол. XVIII в. – время наивысшего подъема украинского барочного искусства, в системе которого сакральное искусство играло ведущую роль. В этот период украинская иконография характеризуется самобытным выделением иконы, ее неординарным характером по сравнению с другими иконописными школами и центрами. Это особенно проявилось в период возрождения украинского народа, ранее обескровленного монголо-татарским нашествием, постоянными войнами и потерей государственности.

В этой статье обращено внимание на две доселе не введенные в научный оборот иконы, хранящиеся в коллекции «Студион» монастыря монахов Студийского устава, – «Христос виноградная лоза»; исследовано их символику и иконографические особенности.

В раннехристианском искусстве издавна известны Евхаристические сюжеты со сценами жертвоприношения, в основе которых лежал глубокий образно-символический смысл. К ним, прежде всего, принадлежали сюжеты ветхозаветной тематики, а именно: «Жертва Авеля», «Жертвоприношение Авраама», «Жертва Еффая», «Жертва Мелхиседека», «Гостеприимство Авраама» или «Ветхозаветная Троица» и т.д. [4]. В средневековье в евхаристических темах начинают доминировать «Тайная вечеря», «Причастие апостолов», «Литургия Отцов Церкви», «Небесная Литургия». Церковь рассматривала подобные сюжеты как своеобразную икону, определенным образом отражающую главное событие, к которому сводилась вся Литургия, – Евхаристию.

Начиная со второй пол. XVII в. в украинском сакральном искусстве появляются ранее неизвестные символико-аллегорические композиции. Самые ранние образцы этих аллегорических изображений преимущественно символизировали все христианское таинство – Евхаристию. Здесь стоит вспомнить фреску «Христос – виноградная лоза» с Трапезной церкви Киевского Братского монастыря, описанную Павлом Алеппским в 1653 году [5, с. 79], а также гравюры Никодима Зубрицкого в львовском издании «Служебника» 1691 г. [7, ил. 1324; 3, с. 104] и акафисты 1699 г. [6, ил. 408]. Однако эта иконография на украинских землях сформировалась и получила распространение в первой пол. XVIII в.

Динамичность эволюционных изменений евхаристической тематики на украинских землях в среде восточного искусства в XVII в. связана, прежде всего, с новыми западноевропейскими гуманистическими веяниями и искусством Возрождения. Под влиянием интереса к страстным темам украинской иконографии приобретают распространение символические композиции: «Христос – Виноградная Лоза», «Христос в виноградном точиле», «Христос в чаше», «Распятие с виноградной лозой», «Недремлющий глаз», «Пеликан», «Плоды страданий Христовых», «Древо жизни». Эти аллегорические сюжеты освещали основное мистическое таинство христианской веры – тайну Евхаристии, искупительную жертву Христа. Как отмечал известный украинский искусствовед Павел Жолтовский, «распространение таких композиций в украинской иконографии конца XVII в. и особенно в XVIII в. было обусловлено развитием на Украине схоластического богословия, полемикой с католицизмом, а также увлечением аллегорическим и символическим средством литературного и художественного высказывания» [1].

В раннехристианский период таинство Евхаристии сочеталось с ужинами любви – трапезой после богослужения. Христос говорил апостолам «Я – истинная виноградная лоза, а отец мой виноградарь. Как ветвь не может приносить плоды сама собою, если не будет на лозе, так и вы, как во мне не будете, я – виноградина, а вы ветви» (Ев. Иоанна. 15.І.4.5). Итак, Христос называет себя виноградной лозой, Бога Отца – виноградарем, апостолов – ветвями; отсюда и символическая трактовка виноградной лозы как таинства Евхаристии. Виноградная лоза – евангельский образ Христа, единственного источника жизни для человека, которому Он подает посредством причастия. Но очень вероятно, что Христос, предлагая ученикам такую аллегорию о виноградной лозе, имел в виду не только эти ветхозаветные параллели, но и Тайную вечерю, только что состоявшуюся, на которой Он под видом вина подал им свою собственную кровь.

Композиция «Христос – виноградная лоза» может различаться в деталях, например, в количестве изображаемых ангелов и тому подобное. Однако наиболее характерным признаком, что бросается в глаза, является положение рук Христа. В одном случае он руками нажимает на рану в своем боку, в другом выжимает сок из виноградной грозди в потир (чашу), которую держит ангел. Проанализировав европейские и украинские варианты сюжета, можно констатировать, что первый вариант более свойственен западноевропейскому искусству, второй, а именно выжимание виноградной грозди Христом, является по своей сути

переосмыслением украинских иконописцев, он неизвестен западноевропейской иконографии. На западе такая композиция («Пиета») чаще всего встречается в сокращенных вариантах, которыми так восхищались немецкие и особенно итальянские мастера XVI–XVII века, например, Джованни Беллини, который десятки раз обращался к этому сюжету, Биссолло, Минелли, Дель Сарто и другие. В этих вариантах «Пиеты» Христа изображали мертвым, сидящим на могиле, два ангела поддерживали его под руки. Возможно, вышеупомянутый вариант композиции пассийных тем, которые были известны в Украине, и лег в основу сюжета «Христос – виноградная лоза» [8, с. 65].

В мастерской Киево-Печерской лавры использовались многочисленные альбомы западных гравюр на библейские и историко-церковные темы. Художники и их ученики имели к ним свободный доступ и разрешение изображать избранные сюжеты по своему усмотрению [2, с. 288]. Можем предположить, что украинские иконописцы использовали гравюру для того, чтобы на основе изображенного мотива создать свой собственный иконографический образ, который бы отвечал тому времени, а также замыслу художника. Таким образом, появлялось совершенно новое, оригинальное произведение украинской иконографии. Изучение этого вопроса показывает, что генезис и география распространения таких символических композиций на украинских землях были неравномерны. Вышеуказанные композиции были распространены в основном на Волыни, Галиции, Закарпатье, Киевщине, Черкащине, Подолье, реже на территории Украинских Карпат, Одещине и Полтавщине. В этих регионах неодинаковой была и популярность соответствующих Евхаристических композиций. Украинские художники в свои иконографические сюжеты внесли элементы, заимствованные из разных первоисточников, византийского и западноевропейского происхождения. На формирование украинского варианта этих композиций ощутимое влияние имели пассийные темы. Составляющими же основами сюжета, по мнению известного исследователя украинской иконы Даниила Щербаковского, являются элементы «Пиеты», «Древа Иессеева», «Стекания крови в потир», сюжеты которых распространились в украинском искусстве с конца XVI – нач. XVII вв. [8, с. 65-68]. Выразительным Евхаристическим сюжетом указанного периода является и композиция «Христос – Виноградная Лоза». Несмотря на внешнее сходство в трактовке этого сюжета различными художниками, можем выделить три стилистические группы, а именно Волынского, Галицкого, Киевского регионов.

Впервые представляем иконы «Христос – Виноградная Лоза» из коллекции «Студион» монастыря монахов Студитского устава. Одна из икон (ст. № 150; 77 x 50 x 2, доска, левкас, темпера, масло) была привезена в 1993 г. из пгт. Добромиль Старосамборского р-на Львовской области. Икона имеет целый ряд стилистических и формально-пластических признаков, удостоверяющих ее создание в начале XVIII в. Христос изображен обнаженным, накрытым только перепаской на чреслах. Фигура на иконе развернута вправо, голова Христа – на ¾ влево. Из раны в правом проколотом боку Христа прорастает виноградная лоза с листьями и пышными гроздьями. Ветка лозы полукругом обвивает крест (под которым сидит Спаситель) и опускается в его руки, которыми он выжимает из грозди сок в потир. Такое композиционное размещение является традиционным для большинства подобных икон. Лицо Христа полно внутреннего напряжения, беспокойства, неуверенности, словно в ожидании чего-то тревожного, непредсказуемого. На голове Христа – терновый венец, который часто встречается на некоторых Волынских иконах и на иконах с Одещины. Другая икона (54 x 33, холст, левкас, масло) из коллекции «Студион» – неизвестного происхождения. По стилистическим особенностям трактовки фигур, композиционным решениям, колориту икону можно датировать нач. XIX в. Изображено несколько непропорциональную фигуру сидящего на могиле Христа, развернутого влево. В отличие от предыдущей иконы, тело Спасителя покрыто драперией. Из колотой раны в правом боку Христа прорастает лоза с листьями и гроздьями винограда. Она обвивает крест и спускается в руки Христа, которыми он выжимает из кисти сок в потир, поддерживаемый обеими руками, стоящим на коленях ангелом.

Иконы украинских мастеров, которые обращались к евхаристической тематике, находятся сейчас в музеях Львова, Киева, Луцка, Ивано-Франковска, Одессы, городах Польши (Перемышль, Сянок, Варшава), а также в г. Свиднике (Словакия) и др. Композиционные решения иконографических сюжетов «Христос – Виноградная Лоза», которые находятся в указанных сборниках и являются произведениями украинских художников, в определенной степени объединяют их с иконами коллекции «Студион». Но в то же время их можно выделить, благодаря своеобразной технике выполнения и психологической характеристике образов.

Итак, на основании изучения двух икон Евхаристического сюжета из музейного собрания «Студион», а также сравнительной характеристики их с подобными иконами, можем констатировать некоторые заимствования данного сюжета из западноевропейских источников, преимущественно из книжной гравюры кон. XVII в. Однако, эти заимствования не внесли существенных изменений в творчество украинских иконописцев. Последние больше ориентировались на древние иконописные традиции и воспринимали внешние идейно-художественные влияния с позиции вызовов и потребностей тогдашнего украинского общества. Поэтому они выборочно подходили к новым

в то время иконографическим схемам, творчески переосмысливали опыт западных мастеров, соблюдая определяющие основы украинского сакрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жолтовський П. Художнє життя на Україні. XVI–XVIII ст. / П. Жолтовський. – Київ: Наукова думка, 1983. – 180 с.
2. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог / М.П. Жолтовський. – Київ, 1982. – 287 с.
3. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні / Я.П. Запаско, Я. Д. Ісаєвич. – Львів, 1981. – Кн. 1: (1574–1700). – 135 с.
4. Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства / Н.В. Покровский. – СПб.: Лига плюс, 1999. – 412 с.
5. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. – М.: Феникс, 2011. – Вып. 2 (От Днестра до Москвы). – 210 с.
6. Свєнціцький І.С. Початки книгопечатання на землях України: в пам'ять 350-ліття першої друкованої книжки на Україні у Львові. – Жовква, 1924. – 22, 86 с.
7. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. / [Сост.: А.А. Гусева и др.]. – Москва, 1981. – Вып. 2. – Т. 1: Киевские издания 2-й половины XVII в. – 322 с.
8. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. І. Виноградна лоза / Д. Щербаківський // Збірник секції мистецтв [Українського Наукового Товариства]. – Київ, 1921. – Зб. 1. – С. 55–74.

Собкович О.С.
(Украина, г. Киев)

ИСКУССТВО УКРАИНСКОГО АКЦИОНИЗМА 1990-Х ГОДОВ: СТЕПЕНЬ ОСВЕЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКОЙ КИЕВА

1990-е гг. Стали временем активных преобразований и сдвигов в украинском арт-пространстве, который обогащался различными творческими практиками, формально-художественными новациями. Это время зарождения авторской стилистики художников фигуративной, нефигуративной, абстрактной живописи, развития искусства инсталляции, видео-арта, лэнд-арта и т.д. в художественной среде Украины. На волне поисков художниками новых способов художественного выражения во многих городах появляются группы, объединения и сквоты («Парижская коммуна» (Киев, 1988 – 1994), «Новий простір» (Одесса, 1992 – 1993), «Дзига» (Львов, 1993), «Джерело» (Шостка, 1994), «Группа швидкого реагування» (Харьков, 1994 – 1996) и т.д.), в чьих художественных выступлениях видим различные проявления эстетики постмодернизма. Таким образом, творческое переосмысление основных тенденций мировой арт-практики стало ведущим признаком художественной среды указанного периода.

В многовекторном развитии художественного процесса Украины очерченного периода активизируется и искусство акционизма. Этим термином в искусствоведческой науке, по меткому определению Г. Вишеславского: «... обозначаются различные действия в пространстве и времени – «хэппенинг», «перформанс », «флэш-моб» и др ... Проявлением А. может стать любое действие, которому художниками предоставляется статус эстетически значимого, творческого, индивидуального мероприятия... Важной чертой А. является ориентация на процесс, реакцию зрителей, а не на результат, материализованный в произведении» [1, с. 18]. Таким образом, произведением акционного искусства выступает авторский жест, инсценированное событие, игра, где варьируется мера импровизации и роль (значение) публики в ней.

Стоит заметить, что с начала 1990-х годов художественный акционизм стремительно расширял границы своего проявления и уже в конце 1990-х к нему активно обращались художники Ивано-Франковска, Черкасс, Херсона, Львова, Киева и Одессы, интегрируя украинское искусство в мировой художественный прогресс. Привлечение его в арт-практику Украины было связано с деятельностью Ю. Онуха, Б. Бергера, В. Цаголова, И. Подольчака, И. Дюрича, В. Кауфмана, П. Старуха и других художников.

Различные явления акционизма продуцировали изменения в художественной репрезентации, цели художественного поиска и роли автора в творческом процессе, где отныне, среди прочего, на него возлагалась функция организатора коммуникативного художественного действия. Подобные трансформации нуждались в определенной адаптации, формировании нового подхода в восприятии художественных явлений, как зрителями, так и художественными критиками, которым предстояло профессионально подать указанные изменения. В этом смысле важно выяснить степень выявления различных форм акционизма в периодической прессе. Это позволяет определить уровень полноты осмысления и интерпретации этих процессов художественной критикой, ее мобильность в освещении актуальных событий художественной жизни и способствует созданию объективного представления о развитии арт-критики Киева конца XX в., более целостной картины художественного процесса Украины этого периода, ведь именно художественная критика является фактологической его основой. Актуальность вопроса определяет и задачи указанной публикации, заключающиеся в изучении и анализе материалов специализированных киевских периодических изданий

1990-х годов, которые в большей или меньшей степени освещали и осмысливали явления художественного акционизма.

К такой периодике следует отнести общегосударственную Украинскую еженедельную газету «Культура і життя» (под современным названием с 1965 года и в настоящее время), теоретический журнал по вопросам нового визуального искусства «Terra incognita» (1994–2001 гг.), международный культурно-аналитический журнал «Art-line» (1995–1999), журнал современной практики, теории и истории визуальной культуры «Парта» (1997–1998 гг.), журнал «Галерея» (1999–2010 гг.), информационно-справочный вестник археологии, искусства, культурологии «АНТ» (1999 г.) и др.

Публикации вышеуказанных изданий являются свидетельством того, что формы художественного акционизма были разнообразны по тематике, имели целевые установки и мировоззренческие концепции, поднимали достаточно большой круг вопросов. Некоторые из них обращались к достижениям прошлого в культурной и исторической сферах, несли в себе черты археологизма (акция В. Касьянова, Н. Кириченко, Н. Маценка, С. Нидерер, О. Тистола, А. Степаненка, А. Харченка «Киево-Могилянская Академия», акция В. Раевского, В. Цаголова, Р. Макленнана, Л. Звездочетовой «Три слона»), другие касалась социальной и политической тематики (акция В. Яковца «Путь к возрождению», Ю. Лейдермана и И. Чацкина «Десять способов убийства флагом», Н. Трохименка «Порнография – зеркало нашей жизни» В. Кауфмана «Зеркальный карп», И. Подольчака и И. Дюрича «Мавзолей для Президента») и т. д.

Изученные материалы киевской периодики свидетельствуют о постепенном изменении описательных отзывов более взвешенным подходом к осмыслению акционных форм искусства, где показателем уровня того или иного художественного действия становится актуальность его проблематики, соотношение замысла и выразительность его воплощения, новаторство самого жеста. Однако полемика среди подобных публикаций, сопоставление различных точек зрения была слабо выражена.

Необходимо отметить, что среди киевских периодических специализированных изданий, описание, анализ и оценка художественных выступлений, в которых обращалось внимание на новейшие технологии в искусстве, разнообразные художественные практики, в частности акционизм наиболее полно и основательно подавалась на страницах киевского теоретического журнала по вопросам нового визуального искусства «Terra incognita» (1994 – 2001 гг.) и журнала современной практики, теории и истории визуальной культуры «Парта» (1997–1998 гг.).

В свою очередь, стоит заметить, что материалы таких журналов как «Terra incognita» и «Art-line» кроме событий киевской арт-сцены и других культурных центров, очерчивали развитие современного искусства в таких городах как Ифано-Франковск, Ужгород, Черкассы, что свидетельствует о стремлении журналов представить как можно более широкий спектр очагов новейших художественных практик Украины. В этом аспекте вышеназванные издания, хотя и не подавали исчерпывающую картину событий актуального искусства указанных городов, передавая, по большому счету, его общую характеристику, все же выгодно выделялись среди периодической печати, где преимущественно раскрывалась художественная жизнь Киева и Одессы. Сложившаяся ситуация позволяет говорить о недостатке должного освещения художественных процессов украинского арт-пространства 1990-х годов со стороны арт-критики.

Подводя итоги обзора специализированных художественных журналов указанных лет, необходимо также отметить, что несмотря на попытки большинства художественных критиков квалифицированно осмысливать такое явление Украинского визуального искусства как акционизм, все же этот вид творчества, работа художников с пространством не нашли должного, всестороннего освещения со стороны художественной критики Киева указанного периода, чье внимание в основном привлекала живопись.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вищеславський Г., Сидор-Гібелинда О. Термінологія сучасного мистецтва. – К: Майстерня книги, 2010. – С. 18

Хорунжая Г.В.
(Украина г. Львов)

ОРНАМЕНТАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫХ ПАМЯТНИКОВ ЛЬВОВА РАННЕМОДЕРНОГО ВРЕМЕНИ: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

Поскольку Львов всегда находился на пересечении культурных влияний Запада и Востока, латинской рациональной и византийской мистической мировоззренческих систем, происходил процесс их взаимопроникновения. Постоянные контакты между многочисленными представителями разных сообществ обусловили формирование специфического искусства на грани культур, где каждый из этносов, фиксировал образы, которые в будущем стали ключевыми для визуализации мировоззренческих. Одним из самых ярких ре-

презентантов синтеза эстетических приоритетов и воплощения, стал архитектурный декор львовских сооружений второй половины XVI–XVIII в. Это закономерно, ведь декор произведений искусств (от архитектуры до книжной графики) на протяжении существования человечества всегда предполагал символический компонент, отражение мировоззренческих приоритетов создателей и заказчиков. Однако, именно в эпоху Возрождения, состоялось особое акцентирование на семантическом аспекте функционирования декора в архитектуре. Кроме того, состоялась своеобразная «реставрация» мировоззрения античного язычества, переоценка значения астрологии и эзотерических наук, но и новое осмысление знака. Так, «символический язык украшений стал использоваться для выражения религиозных чувств», что впоследствии стало характерной чертой барочного искусства [7, с. 216]. Однако, на уровне использования мотивов в декорировании архитектуры, в большинстве городов Центрально-Восточной Европы, и в частности во Львове, античный компонент не получил такой мощной актуализации, как например в Италии. Но, на уровне формообразования и композиционных решений, новый подход к декоративным программам четко демонстрирует соединение античного и средневекового. В связи с последним, также происходило интенсивное переосмысление и обращение к символике христианства, в рецепции, как Западной, так и Восточной Церквей.

Например, символика орнаментального убранства ансамбля Успенской церкви и в частности его неотъемлемой составной части – часовни Трех святителей связана с религиозным отождествлением православных русинов. Отметим, что резной декор стволов колонн сгруппирован по принципу канделябровой схемы и имеет непосредственное сходство с орнаментацией украинских деревянных иконостасов ренессансного и барочного стилей [10, с. 77]. Своеобразие трактовки орнаментальных мотивов лозы и гроздей, использованных в декоре портала часовни Трех святителей также связано с народным искусством и средневековой украинской традицией каменной резьбы. Кроме того, использования орнаментального мотива виноградной лозы с гроздьями в указанном контексте, также было непосредственно связано с евхаристической символикой, претворением виноградного вина в «Кровь Христову». Однако, также вероятно, что появление этого мотива частично было связанно с подъемом мистических движений в католическом мире [5, с. 36-37]. Также, в декоре фриза Успенской церкви использован мотив стилизованного кипариса, который следует рассматривать как интерпретированный мотив, известный в декоре памятников древнерусского искусства, например саркофага Ярослава Мудрого (первая половина XI века) [4, с. 53]. Вероятно, что символическая трактовка мотива кипариса в оформлении фриза Успенской церкви также является визуальным обозначениям культурной идентичности русинской общины во Львове, её связи с наследием традиций Киевской Руси.

В свою очередь, в символике светских сооружений Львова второй половины XVI – первой половины XVII века, также присутствуют мотивы, происхождение которых может иметь двойные корни. Так, в пластическом декоре портала дома Бандинелли (время создания примерно 1589 г.), использовано мотивы дельфинов, также известны в других художественных памятниках, в частности книжных миниатюрах украинских рукописных книг [6, с. 90]. Отметим, что дельфины в мировоззренческой системе древних греков – эмблема морской стихии (атрибут древнегреческого бога Посейдона), что перекликается с назначением сооружения центров деловой жизни и выражением отождествления владельца с европейской культурой (как Яроша Ведельского так и Роберто Бандинелли). Однако, специфика изображения дельфина (не использовано никаких дополнительных мотивов, например якоря или креста) использованного в оформлении фасада дома Бандинелли является парафразой западноевропейского геральдического символа «морской свиньи» [11, с. 411]. Кроме мотива дельфина в декоре фасада есть изображение рыбьей чешуи на базах колонн портала, что возможно было связано с христианской символикой рыбы [11, с. 403]. В орнаментации экстерьера дома Бандинелли как маньеристические, так и ренессансные фитоморфные мотивы сочетаются с масками людей. Именно антропоморфные мотивы служат своеобразной субдоминантой программы декорирования дома Бандинелли. Символическое же значение масок отчасти связано с апотропейной символикой головы медузы Горгоны, мотив которой подвергся трансформации в западноевропейской культуре христианской эпохи. Гермы первично в античном мире были связаны с почитанием определенных божеств, но не получили своего идейного отражение в формальном продолженной традиции в эпоху Возрождения [9, с. 316].

Подавляющее большинство элементов декорирования Черной Каменицы или дома Анчовских (примерно 1588–1596 гг.) связано с североевропейским маньеризмом в орнаментальном оформлении, в частности это касается гротескной плетенки, где причудливым образом сочетаются растительные и антропоморфные (хотя эти изображения можно рассматривать, как в известной степени фантастические, мифологические существа) мотивы. Символика указанных мотивов, вероятно, связана с апотропейным предназначением существ, присутствие которых на портале (границе мира публичного и домашнего, своего и чужого) должна была обезопасить владельцев от проникновения негативных сил в мир частного бытия индивида [8, с. 58].

Фасад дома Шольц-Вольфовичей (1570–1580 гг.) демонстрирует что антропоморфные мотивы могут стать одним из существенных проявлений влияния итальянской ренессансной стилистики – каждая из индивидуальных масок людей изображена в костюме того времени (возможно аллегориия ежедневного спектакля – жизни в обществе). Существует также версия происхождения мотивов маски – от локальных традиций немецкой архитектуры [10, с. 92]. Так, сам заказчик (Ян Шольц-Вольфович) происходил из Силезии, где существовал обычай изображать портреты умерших основателей рода на фасадах частных домов. Кроме того, в этом случае изображение родственников могло служить выражением ощущения неразрывной связи с регионом происхождения, а также выявлением европейской культурной идентичности. Но, следует подчеркнуть, что все изображения масок людей фигурируют в костюмах того периода (1570–1580-х гг.) и, соответственно, не могли воспроизводить черты людей, живших ранее времени постройки (хотя существует вероятность, что именно таким было пожелание заказчика). Основываясь на датировке нарядов, в частности головных уборов, В. Овсийчук предлагает рассматривать это как проявление силезской традиции, однако в несколько видоизмененных формах, где акцент перенесен на «... социальные основы общества и их отражение» [10, с. 93]. Так, для каждой маски характерно акцентирование на портретных чертах, которые решены с несколько гротескным оттенком (последнее также ставит под сомнение определения масок, как скульптурных портретов родственников заказчика) [10, с. 60]. Можно предположить, что декоративные маски людей воспроизводили основные типажи городского населения Львова того времени, что могло быть обусловленным пожеланием заказчика визуализирования его новой региональной идентичности. Кроме того в системе декора здания использовано мотив льва, который, очевидно, был связан с пожеланиями заказчика и имел символическое (по данным средневековых бестиариев и физиологов этот мотив предполагал решимость, предусмотрительность и другие добродетели), апотропейное предназначение [11, с. 154-155]. Мотив маски льва также присутствуют в экстерьере дома Доминика Гепнера, дворца Корнякта, домах на площади Рынок, на стене дома № 31 по ул. И. Федорова, а также на сохраненном замковом камне ныне замурованного портала в доме по ул. Русская, № 4 (указана маска, дополнена гроздью винограда, вероятно, служило эмблемой питейного заведения, которое там располагалось).

Также, на портале и наличниках окон дома Гепнера (начало XVII века) рядом с декоративными и конструктивными элементами размещены надписи на латыни (преимущественно афоризмы), последние предоставляют возможность реконструировать культурную идентичность заказчика, как «просвещенного европейца». Так, над одним из порталов надпись указывает, что «NVNQVAM DISCREPAT VTILE A DECORO» – «Никогда не диссонирует полезное с красивым» [13, с. 35]. Вероятно, эта концепция нашла свое логическое продолжение в применении эклектичного подхода к формированию программы декорирования. Существует еще одна закономерность, подтверждающая символическую связь использованных в оформлении фасада масок и текстового дополнение – в сандрике с изображениями женщин помещены надписи связанные с материальным («VBI VBER IBI TVBER» – «До предела добра есть – выпирает» и «VBI OPES IBI AMICI» – «Где богатство, там и друзья») [13, с. 38-39]. Зато сандрики с масками мужчин представляют надписи связанные с добродетелями «PROBUS INVIDENT NEMINI» – «Добрый не завидует никому», «DOMAY OMNIA VIRTVS» – «Мужество (добродетель) преодолевает все» и «VIRTVS PRAEM (I) V (M) HONOR» – «Награда за добродетель – почет» [13, с. 40-42]. Единственное исключение – надпись между женскими масками «VBI CHARITAS IBI DEVS» – «Где милосердие там Бог» [13, с. 37]. Однако это может быть связано с пожеланием заказчика несколько нивелировать негатив относительно образа женских персонажей, которые в указанный период довольно неоднозначно трактовались (в частности воспринимались, как помощники инфернальных существ) [3, с. 104-105].

Важным архитектурным памятником, в котором связано символический и практический аспект является часовня Боимов. Кроме антропоморфных мотивов в декоре использованы маски быков, закомпонированные в растительные гирлянды и плетенки. Учитывая функцию сооружения (часовня с захоронениями) зооморфная маска служила логическим внешним продолжением назначения, ведь бык был одним из символов смерти [12, с. 185-186]. Знаковым является появление образ антропоморфного солнца (база колонны на фасаде часовни Боимов), что свидетельствует о присутствии особого восприятия астрономических объектов и их восприятием в мировоззренческой системе раннемодерного общества. Стоит подчеркнуть, что антропоморфизация астрономических (не только солнца и луны, но и звезд и планет) в указанный период активно фигурировала в различных алхимических трактатах и литературе посвященной эзотерическим и оккультным практикам.

Исключительно весомым явлением для развития орнаментики архитектуры Львова XVII–XVIII вв. стало появление барочной стилистики – «Семантичность украшений Барокко очевидна. Ни одна другая эпоха не имела такого идеологически наполненного декора» [7, с. 216]. В орнаменте архитектуры Львова указанного периода этот тезис получил непосредственное отражение в ряде художественных памятников, однако в ином контексте, чем например, на территории Центральной и Восточной Украины, где существо-

вало «казацкое барокко» с его развитой системой семантических структур в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве [2, с. 22]. Последнее обусловлено иными мировоззренческими предпосылками формирования символики орнаментики архитектуры Львова второй половины XVII–XVIII вв. Так, в барочных львовских архитектурных памятниках орнаментика преимущественно связана с католическим религиозно-философским культурным кругом и не отражает результатов поисков мыслителей казацкого барокко. Для подтверждения указанного тезиса обратимся к одному из первых репрезентантов барочной стилистики в орнаментике архитектуры Львова первой половины XVII в. и своеобразным символом «европейского» – костела иезуитов (1610–1630 гг.). Программа декорирования включает стилизованные волюты, плетенки из волютообразных мотивов соединенных с масками итальянской commedia dell'Arte и элементы маньеристического декора (с натуралистически воспроизведенными гвоздями – символом Страстей Христовых). Употребление в декоре масок особо примечательно в связи с тем что, появление театрального искусства было непосредственно инициировано орденом Иезуитов [1, с. 447].

Таким образом, символика орнаментики архитектуры Львова раннемодерного демонстрирует отражение двух религиозных идентичностей – православной и католической. Однако, если в период второй половины XVI – начала XVII вв. символика орнаментики архитектуры Львова в отдельных случаях демонстрирует влияние восточнохристианского мировоззрения, то с постепенным внедрением деятельности католических орденов (прежде всего иезуитов) происходит существенное увеличение количества мотивов связанных с католическими концепциями символики растений. Отметим, что представители разных этнических групп, в пределах данного сообщества, всячески трансформировали орнаментальные мотивы и наполняли их новыми идеями, служившими для выявления культурной и в первую очередь религиозной идентичности. Относительно источников новой эстетики, то заказчики знакомилась с последними европейскими тенденциями через заграничные путешествия, приобретение произведений искусства, отмеченных новой стилистикой и, конечно, стремилась во всем не отставать от элит других государств. Но при этом в новых проектах декорирования фасадов оставались знаковые образы, которые, вероятно также были знаками культурной принадлежности. Таким образом, в архитектуре Львова зафиксирован процесс преобразования общества «безмолвного большинства» в общество «антропоцентрического индивидуализма», в котором культурная идентичность последовательно отражалась системе декорирования. Упомянутое явление могло произойти только в одном случае и при единственном условии – революционных преобразованиях в области церковной структуры и трактовке религии, что осуществилось синхронно с изменениями в сферах политики, экономики и науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонович Д.В. Український театр // Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С. 443–473.
2. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть (Нариси з історії українського мистецтва). – К.: Мистецтво, 1981. – 160 с.
3. Диса К.Л. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII–XVIII століття. – К.: Критика, 2008. – 304 с.
4. Жишкович В.І. Пластика Русі-України. – Львів: Інститут народознавства, 1999. – 240 с.
5. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1983. – 180 с.
6. Запаско Я.П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.
7. Макаров А.М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
8. Махлина С.Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. – СПб.: Алетейя, 2008. – 172 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – Т. 1. А–К / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 671 с.
10. Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII століття (Гуманістичні та визвольні ідеї). – К.: Мистецтво, 1985. – 184 с.
11. Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный центр, 2008. – 584 с.
12. Романчук А.В. Ренессансная интерпретация мифа о быке – символе смерти // Миф в культуре Возрождения. – М.: Наука, 2003. – С. 185–189.
13. Содомора А.О., Домбровський М.Б., Кісь А.П. Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова / Автор проекту Василь Габор. – Львів: Піраміда, 2008. – 288 с.

Христолюбова Т.П.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ТЕМА ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Войны на протяжении тысячелетий сопровождают историю развития человечества. Одни полагают, что военные действия способствуют научно-техническому прогрессу и стимулируют общественное развитие, другие считают, что сопутствующие войнам массовая гибель людей и разрушения наоборот способствуют деградации человечества. «Я думаю, среди вас нет ни одного, который не был бы знаком с картинами войны – величе-

ственными и грозными, тяжкими и трогательными, ужасающими и смиряющими, благородными и подлыми, – обращался военный теоретик А.Е. Снесарев к слушателям Академии Генерального штаба РККА. – И припомните, когда вы в минуты, например, затихшего боя проезжали по полю, покрытому еще ранеными и трупами, слышали хриплый голос, часто на чужом для вас языке, просящий воды, натыкались на лошадь с отбитой мордой, из которой как из желоба текла теплая кровь, видали вокруг пылающие факелы деревень… и много ужаса, и много страданий, и неизмеримое море человеческого несчастья; разве вы не задавали себе вопроса: зачем все это, разве это неизбежно, разве человечество не может решить своих распрей иным каким-либо путем? Разве вы не задавали себе рокового вопроса, что такое, наконец, война, есть ли она нечто доброе или нечто злое, нечто неизбежное или нечто избежимое?» [8, с. 35-36.].

Природа искусства такова, что оно всегда очень чутко откликается на социальные проблемы и изменения, происходящие в человеческом обществе. Пытаясь описать и объяснить постоянные изменения в окружающем мире, предметы искусства фиксируют и хранят память и о военных конфликтах. Однако война представляет собой настолько глобальное и разноплановое событие, что ее довольно сложно воспринимать однозначно. По справедливому замечанию А.Е. Снесарева, «одни остановили свое внимание на жертвах людьми или на экономических потрясениях и осудили войну; другие наблюдали великие подвиги храбрости, самопожертвования, риска… и пали ниц перед нравственной красотой войны; третьи были поражены ее деспотическим влиянием на судьбы царств и народов и были ею напуганы» [8, с. 82]. Произведения искусства, отражая мысли людей, могут либо прославлять воинский подвиг победы над врагом, либо скорбеть о людских потерях и напрасных жертвах. Все зависит от того, какой из сторон военного конфликта симпатизирует художник. Однако есть устойчивое мнение о том, что в войнах никогда не бывает победителей.

В данной статье я хотела бы обратиться к военной тематике в произведениях российского и советского художника XX века Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина.

В основе ряда картин К.С. Петрова-Водкина лежит тема гибели мужчины-воина в бою. К таковым можно отнести «На линии огня» (1914 –1915), «После боя» (1923) и «Смерть комиссара» (1928). Как справедливо заметил В.Н. Гросс: «Все эти произведения рисуют трагический момент последней встречи человека со смертью, пытаются в живописной форме как бы отразить самую проблему ухода человека из жизни. И уж одно то, что художник трижды на протяжении ряда лет упорно возвращается к этой теме, доказывает, что в основе создания этих работ лежит, конечно, не сюжет, а сама внутренняя их тема, осознать, решить которую он стремится живописными средствами» [6, с. 166-167]. Действительно, данные полотна К.С. Петрова-Водкина сложно отнести к батальным, несмотря на их внешнюю атрибутику. Не сражение является основной их тематикой (во всех трех работах войско противника даже не изображено), но гибель человека и отношение к ней окружающих его людей.

Картина «На линии огня» произвела сильнейшее впечатление на писателя Л.Н. Андреева, который следующим образом описал изображенную на ней смерть молодого поручика: «Нет никаких внешних признаков ранения и смерти: он стоит прямо, не падая; на лице ни единого отпечатка страдания и боли. Левая рука опущена, правая лежит так спокойно на пораженном сердце, словно у засыпающего – дышащего легко, ровно, сладко. Только свалилась с головы серая простая фуражка…, да выпало из руки ненужное оружие. … Он жив, он смотрит, он стоит – и в то же время вы ясно видите, что он мертв, убит, что земля уже не служит опорой его ногам» [1, с. 4]. По мнению Л.Н. Андреева, данная картина ничего общего не может иметь с батальным жанром. «С таким же правом – и на том основании, что видны два вооруженных римлянина и мечи – можно назвать батальной картину распятия на Голгофе» [1, с. 4], – иронизировал писатель.

Надо заметить, что картина эта своим проникновенным сюжетом действовала и на последующие поколения зрителей. Так, Л.В. Мочалов следующим образом характеризовал действующие лица данного полотна: «Эти оцепенелые – с надвинутыми на глаза фуражками – лица уже словно бы не принадлежат людям. Да и сами люди не принадлежат себе… Загипнотизированные страхом, они идут ему навстречу, сами страшные своей «заведенностью»… Это «заведенность» войны, из которой нет выхода кроме смерти… Смертельно раненный молоденький офицер нелепо вытянулся, его рука непроизвольно потянулась к сердцу. Он еще не понял, что с ним случилось, он еще продолжает идти» [3, с. 70]. О.А. Тарасенко отмечает особую легкость в движениях, идущих в атаку солдат, словно парящих над землей. «Смертельно раненный юный офицер уже оторвался от нее и находится, подобно святому мученику на древней фреске, в духовном парении» [10, с. 399-400], – проводит религиозные параллели исследовательница.

Глядя на данное полотно, хочется отметить, что лица изображенных на нем идущими в атаку солдат охвачены каким-то общим экстазом. В центре, сраженный пулей, падает один офицер, вдалеке не может подняться с земли другой, а остальные бойцы продолжают наступление и, возможно, через несколько секунд также окажутся убитыми. Смерть, изображенная на данной картине, никак не переживается ее участниками, оказывается незаметной на фоне общего «угара». И это обстоятельство очень сильно воздействует на зрителя, осознающего бессмысленность этой мученической жертвы.

В картине «После боя» привлекает внимание мистико-фантастический синий фон, на котором плоскостно изображен падающий сраженный пулей боец. Фон представлен в картине как иное, потустороннее, трансцендентное пространство, сообщая, таким образом, композиции произведения определенную двуплановость. Теплые тона фигур переднего плана могут символизировать жизнь, в то время как холодный синий тон фона может быть соотнесен с пространством смерти. По мнению О.А. Тарасенко, синий фон по замыслу художника является символом «особого пространства, и изображенное на нем событие становится как бы метафорически связанным с коллективной памятью, деятельностью народа, с историей» [9, с. 22]. По справедливому замечанию Л.В. Мочалова, в картине зримо воплощен переход от реального плана бытия к идеальному. «В нижней части композиции – наиболее грубые, весомо прозаические детали; в средней – одухотворенные общей скорбью о погибшем товарище лица бойцов; в верхней – уже «нематериальное» видение его смерти» [4, с. 333], – утверждал исследователь. Стоит заметить, что К.С. Петров-Водкин уделял фону в своих картинах очень большое внимание. В частности, художник отмечал, что фон для него важен, как важны черты лица персонажа. «Именно поэтому я больше всего вожусь над фоном; для меня пространственность есть один из главных рассказчиков моей картины» [5, л. 29], – заключал художник.

Центральным мотивом данного произведения является уже не столько сама смерть, сколько отношение к ней красноармейцев. Несмотря на то, что в их позах отсутствует явная экспрессия, в жестах персонажей можно разглядеть определенный посыл зрителю. Рука центрального красноармейца в черной кожаной куртке сжата в кулак, солдат слева, изображенный в профиль, показан словно поднимающимся из-за стола и символически отодвигающим от себя пространство, в котором находятся его товарищи, спокойные лица которых выражают смирение перед судьбой.

В центре композиции картины «Смерть комиссара» изображены смертельно раненный комиссар отряда и поддерживающий его боец. Траурный мотив образа комиссара передан колористически контрастом его черной куртки, красной повязки на рукаве и мертвенно-бледным цветом лица. По-мнению Л.В. Мочалова, смерть комиссара в данной картине изображена некрасиво. «Он пытается взглянуть в сторону уходящих в атаку товарищей. Но жизнь оставляет его. Кожа обтянула побелевшее лицо. Черты его напряженно обострились. Выступила голубизна чисто выбритого подбородка. На скуле появился костяной блеск…» [3, с. 71] – пишет об образе комиссара исследователь. Однако, по мнению А. Матвеева, К.С. Петров-Водкин, наоборот, «старательно избегает натурализма в раскрытии содержания сцены» смерти комиссара, «одухотворенное лицо которого не несет в себе никаких признаков физической боли» [2, с. 64]. По интересному замечанию В.И. Чайковской, товарищ комиссара, поддерживающий раненого собрата, намеренно не смотрит на его лицо. Исследовательница видит в этом особый пиетет художника перед изображением лица, на которое «не следует смотреть в иные, очень личные минуты» [11, с. 110].

Интересно, что у данной картины существует и второй (а, точнее, первый) вариант, эскиз, написанный годом ранее. В нем, при сходной композиции фигур, комиссар изображен уже мертвым. Что могло побудить художника вдохнуть жизнь в образ мертвого комиссара? Известно, что в начале 1928 года К.С. Петров-Водкин заболел скоротечной чахоткой, не знавшей в те годы качественных способов лечения. С этого времени тема смерти стала исчезать из его картин. Художник прилагал много сил к тому, чтобы бороться с болезнью и на людях старался проявлять прежнюю жизнерадостность, однако наедине со своими близкими часто поддавался состоянию депрессии и смятения. «За работой он забывал о своей болезни. Но во время отдыха его одолевали мрачные предчувствия, – вспоминала жена художника. – Он говорил мне: “Отвратительно знать, что я так тяжело болен и что я умру от этой болезни”» [7, с. 170-171]. Возможно, поэтому в роковом для себя 1928 году, оставляя образ комиссара живым, К.С. Петров-Водкин дал ему, таким образом, некоторую надежду, которую он хотел бы получить и сам.

Картины К.С. Петрова-Водкина нельзя назвать батальными в полном смысле этого слова. В них отсутствует героический пафос, работы насыщены не столько сюжетами, связанными с темой воинской доблести, сколько экзистенциальными мотивами. Художник размышляет о трагическом выборе героев своих полотен, подчеркивает неотвратимость выбранного ими пути, насыщает свои работы дополнительными культурными и религиозными аллюзиями. Возможно, поэтому его «батальные» работы притягивают внимание зрителей и вызывают множество интересных дискуссий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Картина Петрова-Водкина («Мир искусства») // Русская воля. – 1917. – 23 февраля.
2. Матвеев А. Художник нового времени // Наука и религия. – № 11. – 1978.– С. 64–68.
3. Мочалов Л. Неповторимость таланта. – Л.-М.: Искусство, 1966. – С. 71.
4. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. – М.: Советский художник, 1983. – С. 333.
5. Научный архив РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 549. Л. 29. Академия художеств. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года.
6. Петрова-Водкина Е. Прикосновение к душе // Волга. – 1987. – № 11. – С. 166–167.
7. Петрова-Водкина М. Mon grand mari russe… // Волга. – № 9. – 1971. – С. 170–171.

8. Снесарев А. Философия войны / Вступ. ст. И.С. Даниленко. – М.: Ломоносовъ, 2013. – 288 с.
9. Тарасенко О. Героический мир Петрова-Водкина // Художник. – 1978. – № 11. – С. 22.
10. Тарасенко О. Петров-Водкин и древнерусская живопись // Вопросы искусствознания. – 1995. № 1–2. – С.399–400.
11. Чайковская В.И. Три лика русского искусства: Роберт Фальк, Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов. – М.: Искусство-XXI век, 2006. – С. 110.

Чайко М.П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

МАСТАЦКІЯ ПРАЦЭСЫ Ў МАНУМЕНТАЛЬНАЙ СКУЛЬПТУРЫ БЕЛАРУСІ. ФЕНОМЕН ІМІТАЦЫІ МАНУМЕНТАЛЬНАСЦІ

Працэс глабалізацыі адбываецца сёння ва ўсіх сферах жыцця чалавека. Закранае ён і культуру. Мастацтва ў эпоху глабальнай змены культурнай парадыгмы знаходзіцца ў цэнтры мастацкіх эксперыментаў, далёка ад аднастайнасці: яму ўласцівы працэсы сінтэзу, эклектыка, мазаічнасць [1, с. 32].

Сёння беларуская школа манументальнай скульптуры развіваецца досыць інтэнсіўна. Важным з'яўляецца тое, што ў кантэксце еўрапейскіх узораў беларуская манументалістыка не займае перыферыйнае месца. Сучаснаму мастацтву ўласцівы шматпланавыя візуальныя эксперыменты, разнастайнасць мастацкіх вобразаў і іх філасофскае абагульненне. Сфарміравалася новае пакаленне беларускіх мастакоў, здольных да засвойвання і інтэрпрэтацыі плыняў сусветнага мастацтва.

Між тым, у параўнанні з замежнай культурай, беларускае мастацтва вылучаецца традыцыйнасцю. Сучасная манументальная скульптура Беларусі балансуе паміж імкненнем утрымацца ў адпрацаваных межах буйных грамадскіх тэм і адначасова робіць спробу ўліцца ў жыццёвае асяроддзе чалавека, уступіць у дыялог.

Культуролагі і мастацтвазнаўцы звяртаюць увагу на ўзнікненне крызісных з'яў у сучасным манументальным мастацтве. Крытычныя выказванні датычацца як асобных твораў манументальнай скульптуры, узведзеных за апошнія дзесяцігоддзі, так і агульных тэндэнцый развіцця гэтага віду мастацтва на сучасным этапе.

Адным з фактараў адмоўных з'яў сучаснай манументальнай скульптуры Беларусі з'яўляецца яе паступовае набліжэнне да масавай культуры, страта крытэрыяў высокага мастацтва. Адзначаны працэс знайшоў праяўленне ў акадэмічных, рэалістычных вобразах гарадской пластыкі (выявы дворнікаў, фатографаў, лазеншчыкаў і г.д.), у новым тыпе пластычных твораў, галоўная прыкмета якіх – інтэрактыўнасць.

У беларускай манументальнай скульптуры мяжы XX–XXI стст. ідэі сусветнага мастацтва, якія заснаваны на канцэпцыі прыцягнення гледача ў якасці суаўтара мастаку, набылі вузкую трактоўку і адметны выразным гульнёвым пачаткам, сарказмам, эратызмам, рэпрэзентатыўнасцю. Інтэрактыўныя пластычныя аб'екты характарызуюцца наступнымі прыкметамі: уцягванне гледача ў непасрэдны кантакт з пластычным аб'ектам (часцей за ўсё гэта фатаграфаванне каля скульптуры); адсутнасць або значнае памяншэнне подыума; трансфармацыя традыцыйнага разумення сінтэзу архітэктурных і скульптурных форм, дзе пластычны аб'ект ужо не выступае візуальнай дамінантай.

Феномен імітацыі манументальнасці становіцца характэрным для новага тыпу твораў. Вечнае, пазачасавае, што ўласціва манументальнай скульптуры, выцясняецца кароткачасовымі і нязначнымі тэмамі і сюжэтамі. Мастацкі вобраз раствараецца ў павярхоўным шаблоне, унікальнасць замяняе серыйнасць. Пачуццёвасць, уздым знікаюць, на іх месцы – пампезнасць. Замест урачыстасці – тэатральнасць і іронія. Адбываецца трансфармацыя ўзвышанага ў празаічнае, унутраны дынамізм і эмацыйнасць вобразаў не ўласцівы такім творам, статычнасць і механічнасць жэста – іх характэрныя прыкметы. Асаблівасць выяўленча-пластычнай мовы і мастацка-кампазіцыйныя прынцыпы манументальнай скульптуры парушаюцца, як вынік – скульптура манументальная па форме, аднак станковая па сутнасці, механічна павялічаная ў памерах дробная пластыка.

Вышэйадзначаны мастацкі працэс – гэта рэакцыя манументальнай скульптуры на сацыякультурныя трансфармацыі, якія адбыліся ў нашым грамадстве за апошнія дзесяцігоддзі. Густавыя прыярытэты візуалізаваны сродкамі мастацкай формы, грамадскі запрос арыентаваны на альтэрнатыўныя накірункі сацыяльна-культурнага развіцця.

За апошнія дзесяцігоддзі сфарміраваліся неадназначныя адносіны да мастацкага вопыту мінулага стагоддзя. Вельмі часта ідэалагізаванасць як адзіны крытэрый ацэнкі твораў савецкай эпохі абясцэньвае не толькі сэнсавую змястоўнасць манументальных помнікаў часоў БССР, але і ставіць пад сумненне фармальныя і тэхналагічныя навацыі мастакоў, а таксама саму тэорыю манументальнага мастацтва [2]. Гэта дэвальвацыя, па-першае, узмацняецца не адзінкавымі нападамі на мастацтва савецкай эпохі як у грамадстве, так і ў прафесійных колах, калі мастацкая каштоўнасць твораў гэтай эпохі ніпеліруецца ідэалагічным палітызаваным сэнсам «…мастацкая культурная з'ява – савецкае манументальнае мастацтва, феномен якога за-

ключаўся ў падмене мастацкасці тым, што мела назву сацрэалізму і было своеасаблівай міфалагізацыяй камуністычнай утопіі» [3, с. 2]. Па-другое, працэсы інтэграцыі мастацтва, што з'яўляюцца адлюстраваннем сучасных мастацкіх трансфармацый, усе часцей адыходзяць ад мовы традыцыйных відаў мастацтва. «Спосабы вывучэння і апісання новай мастацкай прасторы нараджаюцца ў працэсе размывання чыстых форм, узаемадзеяння і сінтэзу розных відаў, жанраў і стыляў мастацтваў» [1, с. 34]. «Састарэлы тэрміналагічны апарат», складанасць падзелу сучаснага мастацтва на віды і жанры не адпавядаюць мастацкай рэчаіснасці – гэта галоўныя аргументы ў скасаванні «манументальнай скульптуры». Па-трэцяе, замест таго, каб ацаніць айчынны досвед і знайсці яму месца ў сучаснасці, «манументальная скульптура» ўспрымаецца ў якасці рудымента савецкай эпохі.

Між тым, сёння інстытуцыі савецкай фармацыі працягваюць актыўнае існаванне. Гэта саюзы мастакоў, манументальна-экспертныя саветы, ВНУ з кафедрамі мастацтвазнаўства, манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Дадзеныя інстытуцыі застаюцца вядучымі, структурна-арганізаванымі, і ўступленне ў іх прэстыжна для моладзі. Постсавецкія інстытуцыі адстойваюць традыцыйныя каштоўнасці і фармуліроўкі, прапануюць алгарытм развіцця, які зводзіцца да замены савецкай ідэалогіі манументальных твораў нацыянальна-патрыятычным і хрысціянскім зместам.

Імкненне захаваць нацыянальную ідэнтычнасць актуалізуе ролю і функцыю манументальнай скульптуры ў сацыяльнай, культурнай і грамадскай прасторы Беларусі. Адпавядаюць часу фармуліроўкі манументальнага мастацтва Вялікай савецкай энцыклапедыі: «помнікі на плошчы звычайна прысвечаны ўвасабленню і прапагандзе ў шырокіх масах найбольш агульных сацыяльных і філасофскіх ідэй часу, увекавечванню памяці выдатнага дзеяча ці значнай падзеі» [4]. Роля манументальнай скульптуры ў суверэннай беларускай дзяржаве выконвае важную функцыю, гэта спосаб увасаблення памяці народа, нацыі і яе ідэалогіі.

Ідэалогія, па сутнасці, фундамент манументальнага мастацтва (ад лац. monumentum – помнік, ад monere – напамінаць, навучаць, заклікаць). Ідэалогія беларускай дзяржавы як сістэма поглядаў, адпаведных мэтам і асаблівасцям беларускага шляху грамадскага развіцця, транслюецца праз ідэйна-вобразную сістэму сучаснай манументальнай скульптуры». Тэарэтычныя асновы манументальнага мастацтва, прадстаўленыя ў Вялікай савецкай энцыклапедыі, прадугледжваюць шырыню трактоўкі: «ідэалогія павінна адпавядаць асяроддзю і свайму часу, можа быць як велічна-пафаснай, так і мінімальна дэкаратыўнай, у залежнасці ад комплекснай задумы» [4]. Такім чынам, манументальнае мастацтва і манументальная скульптура нельга быць трактаваць як «тэарэтычныя і мастацкія архаізмы».

Манументальнае мастацтва заўсёды было асноўным напрамкам сінтэзу мастацтваў. Творы манументальнай скульптуры не проста зроблены для канкрэтнага асяроддзя, яны «канкрэтызуюць ідэйны змест» асяроддзя. Увекавечванне – ключавое слова для манументальнага мастацтва, яно акрэслівае не толькі ідэю і пластычную мову, але і выбар матэрыялу. Адмова ад выяўленча-пластычнай мовы і мастацка-кампазіцыйных прынцыпаў манументальнай скульптуры, страта яе ідэйнай сутнасці беспадстаўна парывае традыцыі, выклікае страту «школы». Эвалюцыйная мадэль развіцця манументальнай скульптуры Беларусі, якая грунтуецца на ўзаемадзеянні лепшых традыцый манументальнай скульптуры і індывідуальнага творчага метаду сучасных беларускіх майстроў, узбагачэнне мастацкага працэсу тэндэнцыямі сусветнага мастацтва – залог плённага развіцця айчыннага мастацтва ў XXI стагоддзі.

ЛІТАРАТУРА

1. Бабич, Т.Н. Принципы и формы научного анализа интегративных явлений в современном искусстве / Т.Н. Бабич // V Няфёдаўскія чытанні: Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць: сб. матэр. рэсп. навук.-творч. канф., Мінск, 2012 г. / рэдкал.: В.У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 32–38.
2. Шугуров, П. Проблемы современного монументального искусства [Электронный ресурс] / П. Шугуров // 33 плюс 1 мастерская монументального искусства – 2010. – Режим доступа: http://33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/100320_Termins.htm. – Дата доступа: 22.02.2013.
3. Шамрук, А.С. Монументальное искусство: в поисках новых ориентиров / А.С. Шамрук // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы: матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ; рэдкал.: В.У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 21–26.
4. Монументальное искусство // БСЭ. – 2-е изд. – М., 1971. – Т. 28. – С. 263.

Шаўрук К.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АГІАГРАФІЧНЫ ЦЫКЛ РОСПІСАЎ КАСЦЁЛА ЎНЕБАЎЗЯЦЦЯ НАЙСВЯЦЕЙШАЙ ПАННЫ МАРЫІ (СВЯТОГА СТАНІСЛАВА) У МАГІЛЁВЕ

Манументальны жывапіс Беларусі XVII–XVIII стагоддзя носіць пераважна рэлігійную накіраванасць. У асноўным дадзены від мастацтва прадстаўлены аздабленнем хрысціянскіх святыняў, дзе вялікае значэнне надаецца агіяграфічныму жанру. Гэты жанр прадстаўлены як праваслаўнай так і каталіцкай канфесіямі, аднак цыклы роспісаў адзначанага перыяда найбольш распаўсюджаны ў каталіцкай традыцыі. Сярод цыклаў дадзенага перыяда, што дайшлі да нашага часу, у найбольш захаваным выглядзе, з праграмным падыходам і прапрацоўкай паслядоўнасці сюжэтаў, можна вызначыць два: кармелітанскі цыкл змешчаны ў касцёле Святога Станіслава ў Магілёве, які прысвечаны святому Анёлу (Анджэла), а таксама цыкл гродзенскага іезуіцкага касцёла прысвечаны місійнай дзейнасці святога Францыска Ксаверыя. Гродзенскі цыкл мае ў сваёй аснове праграмную першакрыніцу, на якую абапіраўся аўтар роспісаў. Асаблівасць магілёўскага цыкла заключаецца ў тым, што на дадзены момант не знойдзена адзінай сюжэтнай першакрыніцы. Гэта дае падставу меркаваць, што дадзены цыкл быў распрацаваны непасрэдна самім аўтарам роспісаў.

Магілёўскі кармелітанскі цыкл першапачаткова мог мець большую колькасць сюжэтаў. Падчас рэстаўрацыйных работ у 1995 годзе на некаторых роспісах было выкрыта да васьмі слаёў фарбы, што сведчыць аб шматразовых дапрацоўках, а магчыма і перапрацоўках сюжэта. Як доказ гэтаму можна назваць адкрытыя падчас рэстаўрацыі два сюжэты кармелітанскага цыкла, якія былі цалкам замаляваныя іншымі сюжэтнымі кампазіцыямі. Замест сюжэта «Хрост Пана» быў адкрыты роспіс «Казанне святога Анёла на Сіцыліі», а замест «Уваскрашэння Лазара» – «Сустрэча трох святых».

Найперш трэба зазначыць паслядоўнасць і спосаб размеркавання сюжэтаў цыкла ў прасторы магілёўскага кармелітанскага касцёла. Відавочна, што сюжэты групуюцца парамі – адзін насупраць аднаго. У прэзбітэрыі знаходзіцца пара роспісаў не звязаных паміж сабой храналагічна, але маючых сімвалічную сувязь.

На заходняй сцяне прызбітэрыя знаходзіцца сцэна забойства святога Анёла падчас пропаведзі ў Ліката. Паводле жыццяапісання святога, ён прыбыў у Ліката дзеля таго, каб наставіць на праўдзівы шлях чалавека які жыве са сваёй сястрой у нячыстым саюзе і мае ад яе траіх дзяцей. Вядома таксама, што чалавек гэты меў імя Берэнгарыус і быў уплывовай асобай у горадзе. Аднойчы падчас пропаведзі на святога Анёла напалі злачынцы, нанятыя Берэнгарыусам, і нанеслі яму некалькі ўдараў нажом, у тым ліку ў грудзі і у галаву. Прататып дадзенай кампазіцыі – фрагмент аздаблення саркафага, знаходзіцца ў Ліката (Сіцылія) у санктуарыі, прысвечаным святому. Змяшчэнне дадзенга сюжэта на заходняй сцяне з’яўляцца цалкам апраўданым пры ўліку факта, што сэнсавы змест усёй заходняй навы прысвечаны пакутам, і знаходзяць сваё кульмінацыйнае завяршэнне ў капліцы святога Антонія, дзе адлюстроўваюцца сцэны Апошняга Суда. Такім чынам, сцэна пакутаў у прызбітэрыі арганічна ўпісваецца ў ідэйна-прасторавую канцэпцыю.

На заходняй сцяне прызбітэрыя размешчаны сюжэт «Цуд святога Анёла». У дадзенай сцэне адлюстроўваецца падзея апісаная ў кармелітанскіх хроніках [1], дзе апавядаецца пра тое, як святы Анёл перайшоў Іардан і перавёў за сабой вялікі натоўп. У літаратурнай крыніцы апавядаецца як, падплыўшы да Святога горада, каб адзначыць рэлігійнае свята, Анёл і вялікая колькасць яго спадарожнікаў, убачылі, што рака Іардан разлілася, а тыя хто знаходзіўся на беразе, трапілі ў вялікую небяспеку. Людзі паддаліся паніцы, але святы Анёл памаліўшыся, сабраў натоўп і, звярнуўся да яго ў закліку аб даверы да Бога. Пасля гэтага святы звярнуўся да ракі і загадаў ёй, у імя Бога, саступіць і даць магчымасць верным прайсці на Святую зямлю. Пасля чаго, паводле апісання падзеяў, Іардан суцішыўся, і святы Анёл прайшоў праз яго па вадзе і правёў за сабой тых, хто паверыў. Як бачым, аўтар прапануе нам больш свабодную трактоўку дадзенага цуда. Уверсе кампазіцыі знаходзіцца выява лілеі – сімвала чысціні і эмблематычнае адлюстраванне святога Анёла. Сімвалам чысціні таксама з’яўляецца малое дзіця, якое Анёл вядзе за руку па вадзе. Такім чынам, аўтар паказвае сутнасць цуда ў алігарычнай форме, перадаючы апісаны ў жыццяпісе «натоўп, што паверыў Пану і меў чыстыя сэрцы» ў выглядзе дзіцяці – сімвала чысціні і даверу. Апроч святога Анёла, дзіцяці і святога Яна (брата святога Анёла, які стаіць на беразе) у кампазіцыі прысутнічаюць выявы людзей, якія тонуць і заклікаюць да святога аб дапамогзе. Адзін з іх хапае манаха за край шаты, але святы не звяртае на іх увагі, паказваючы, што ўратаванне заключаецца ў веры і без яе немагчыма. Такім чынам, сюжэт «Цуд святога Анёла», які адлюстроўвае хаджэнне па вадзе, супадае з ідэйным зместам усходняй навы – чысціні і пакоры.

Наступная пара роспісаў, якая размешчана адразу каля прызбітэрыя – «Сустрэча трох святых» і «Перададанне святым Анёлам статуту ордэна кармелітаў Папе Ганорыю III у Ларэтанскім палацы». Гэтая пара

роспісаў датычыцца падзеяў, звязаных з гісторыяй манаскіх ордэнаў кармелітаў, францысканцаў і дамініканцаў. Абедзве падзеі датуюцца 1226 годам і маюць дакументальнае пацверджанне. Сюжэт «Сустрэча трох святых» адлюстравае сустрэчу святога Францыска, святога Дамініка і святога Анёла ў Рыме, падчас якой святы Францыск прадказаў святому Анёлу ягоную хуткую пакутную смерць, а святы Анёл – стыгматы святога Францыска. Такім чынам, роспіс, як і ўся заходняя нава, дэманструе ідэю спалучэння веры з пакутніцтвам. Другая кампазіцыя з названай пары пераказвае гістарычную падзею, якая адбылася ў Рыме. Дадзены сюжэт паказвае паслухмянасць і пашану ордэна да Святога Пасаду і Папы.

Што датычыцца яшчэ адной пары роспісаў цэнтральнай навы Станіслаўскага касцёла ў Магілёве, а менавіта «Экстаза святой Тэрэзы Авільскай» і «Містычных аб’яўленняў святой Магдалене дэ Паццы», тут прасочваецца вялікая верагоднасць таго, што першапачатковыя кампазіцыі мелі іншы сюжэт. Па-першае, дадзеная пара роспісаў выпадае з цыклу, прысвечанага святому Анёлу, які пачынаецца ад хораў і працягваецца ажно да прэзбітэрыю, за выключэннем трох сюжэтаў. Па-другое, святая Тэрэза Авільская з’яўляецца прадстаўніцай іншага ордэна – адгалінавання кармелітаў, так званага ордэна кармелітаў босых, у той час як касцёл належыў ордэну братоў Найсвяцейшай Панны Марыі з гары Кармель. Гэтыя два ордэны мелі агульныя вытокі, але ў XVI стагоддзі ад асноўнага ордэна кармелітаў адышло вялікае адгалінаванне. Дадзенае адгалінаванне адбылося, у тым ліку, пры ўдзеле святой Тэрэзы Авільскай. Такім чынам, размяшчэнне ў галоўнай наве сюжэтнай кампазіцыі з выявай святой, якая па-сутнасці, паспрыяла падзелу ордэна, з’яўляецца дастаткова нетыповай з’явай. Акрамя таго, сама манера напісання сюжэта мае крыху адрознае ад астатніх кампазіцый вырашэнне. Для яго характэрны большы дынамізм, эмацыянальная напружаннасць і вялікая ўвага да драпіровак і прамалёўкі дэталяў інтэр’ера. У літаратурных крыніцах знаходзяцца звесткі, якія ўказваюць на факт унясення зменаў у праграму роспісаў пры арцыбіскупе Сістрэнцэвічы ў перыяд 1774–1800 гг. [1, с. 279]. Таксама вядома, што Сестранцэвіч быў гарачым прыхільнікам італьянскай культуры, таму цалкам верагодным падаецца ўнясенне па ягоным загадзе ў праграму роспісаў сюжэтаў, прысвечаных святым, асабліва шанаваным у Італіі таго часу (святая Тэрэза Авільская кананізавана ў 1622 годзе, святая Магдалена – у 1669).

Апошнім роспісам з цыкла святога Анёла з’яўляецца сюжэт «Пропаведзь святога Анёла ў Сіцыліі», які быў выкрыты падчас правядзення рэстаўрацыйных прац пад больш познім роспісам «Хрост Пана». Менавіта дадзены роспіс са сцэнай з жыцця святога Анёла, сюжэтна «адарваны» ад астатніх сюжэтаў цыкла, стаў асноўнай падставай гіпотэзы аб тым, што ўвесь кармелітанскі цыкл першапачаткова быў прысвечаны святому Анёлу. Дадзены сюжэт паказвае сцэну, апісаную ў літаратурных крыніцах [1], дзе гаворыцца як падчас казання на Сіцыліі з вуснаў святога Анёла пасыпаліся ружы, што кажа пра яго красамоўства і ўменне распаліць словам жывую веру.

Яшчэ адным сюжэтам у цыкле роспісаў галоўнай навы касцёла ў Магілёве з’яўляецца роспіс «Зачытванне прывілея нададзенага айцам кармелітам на будову мураванага касцёла ў Магілёве» («Уручэнне граматы кармелітам каралём Сыгізмундам» паводле В.В. Церашчатавай [2, с. 141] ці «Чытанне маршалкам папскай булы на будаўніцтва манастыроў у Магілёве ў XII стагоддзі» паводле Н.Ф. Высоцкай [3, с. 11]). Зменлівасць фармулёўкі назвы роспісу адлюстроўвае паленіку, што вялася адносна самога сюжэта і асобаў на ім намаляваных. Трэба адзначыць што большасць публікацый на тэму дадзенага роспісу належыць дарэстаўрацыйнаму перыяду і абапіраецца на слой датаваны пачаткам XX стагоддзя, калі было праведзена адно з апошніх аднаўленняў убранства святыні. Дэтальная прапрацоўка сюжэта магла адносіцца менавіта да апошняй дапрацоўкі. Падставай для такога меркавання служыць той факт, што ў ходзе правядзення рэстаўрацыйных работ былі выяўлены больш раннія слаі роспісу, якія адкрываюць крыху іншыя сюжэтныя акалічнасці падзеі. Вось якім чынам апісвае фрагмент роспісу В.В. Церашчатава: «У левым ніжнім вугле па-майстэрску напісаны кавалак лугу з раскіданымі па ім чырвонымі кветкамі і фрагмент чалавека ў блакітнай кашулі, які трымае на пагатове ўзброенага каня» [2, с. 140]. Аднак на дадзены момант замест каня на роспісе можна ўбачыць фігуру, нагадваючую абрысы чалавека, намаляваную адзінай плямай охрыстага адцення. Дадзеную фігуру трымае чалавек у блакітнай кашулі, а на пярэднім плане месціцца вялікая чырвоная кветка нагадваючая чартапалох (ваўчок). Фігуры чалавека і невядомай істоты знаходзяцца ўнізе па цячэнні Дняпра, а на заднім плане ўзвышаецца панарама горада. Найбольш цікавымі з новаадкрытых элементаў падаюцца выявы чалавека з істотай, а таксама кампазіцыйны і колеравы акцэнт на расліну які ў іканаграфіі не можа не мець сэнсавай падставы. Ужо ў біблейскай міфалогіі ваўчок (чартапалох) паўстае сімвалам кары Божай за грахі Адама. Гэта відаць са словаў Творцы, звернутых да Адама: «Праклятая зямля за цябе, са скрухаю будзеш карміцца зь яе ва ўсе дні жыцьця твайго. Церне і ваўчкі ўзгадуе яна табе; і будзеш карміцца польнаю травою» (Быц. 3: 17-18). У хрысціянскай іканаграфіі ваўчок ператварыўся ў эмблему пакутніцтва, а таксама справядлівай кары за правіны.

У некаторых расійскіх крыніцах XIX стагоддзя, што адносяцца да гісторыі Магілёва, а менавіта ў «Памятнай кніжцы магілёўскай губерніі» [4], а таксама ў «Археаграфічным слоўніку дакументаў, якія

адносяцца да гісторыі Паўночназаходняй Русі», [5] мы знаходзім звесткі пра гісторыю пабудовы кармелітанскага касцёла, ў якой апавядаецца пра тое, як праваслаўныя гараджане забілі каталіцкага памешчыка Зянкевіча ў капліцы айцоў кармелітаў, а пасля цягнулі ягонае цела праз горад і, засунуўшы у мех, скінулі ў Днепр. У якасці пакарання за ўчыненае забойства, гараджанам было прыказана пабудаваць на месцы злачынства мураваны касцёл, разабраўшы дзеля гэтага свае дамы [5, с. 28]. Дакладна невядома, ці адбываліся апісаныя вышэй падзеі менавіта такім чынам, але гісторыя моцна ўкаранілася ў народзе, набыўшы форму гарадского падання. Калі спалучыць адкрытыя на роспісе выявы, сімвал чартапалоха, як пакарання за правіны, і той факт, што абрысы чалавекападобнай істоты знаходзяцца падкрэслена ўнізе па цячэнню ракі, то можна зрабіць пэўныя высновы адносна сюжэта апісанай кампазіцыі.

Улічваючы вышэйапісаныя факты, можна разглядаць агіяграфічны цыкл магілёўскага касцёла як пяцісюжэтны, але з верагоднасццю таго, што першапачатковая праграма магла мець больш разгорнутую структуру. Унікальнасць дадзенага цыкла заключаецца ў тым, што нягледзячы на шырокую папулярнасць кармелітанскага святога ў Еўропе, яго жыццяапісальных цыклаў існуе вельмі мала. Галоўны цыкл, прысвечаны святому Анёлу, знаходзіцца ў санктуарыюме ў Ліката – месцы яго смерці і яго найбольшага культу. Адзінкавыя выявы святога Анёла сустракаюцца ў касцёлах, як цэнтральнай, так і ўсходняй Еўропы, але часцей за ўсё ў іканапісе. Такім чынам, цыкл роспісаў магілёўскай катэдры з’яўляецца ўнікальным прыкладам ушанавання дадзенага святога. Акрамя таго, адсутнасць адзінага літаратурнага альбо вобразнага прататыпу цыкла дае падставу меркаваць, што дадзеная праграма была распрацавана мастаком непасрэдна для гэтай святыні і не мае аналагаў.

ЛІТАРАТУРА

1. AKKr, 694-1-4360, Anno memorabile de Carmelitani. – S. 383–427.
2. Царашчатава, В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс: XI–XVIII стст. – Мн.: Навука і тэхніка, 1986. – 183 с.
3. Высоцкая, Н.Ф. Альбом. Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў / Н.Ф. Высоцкая. – Мн., 1980.
4. Памятная книжка могилевской губернии. – Могилёв: Типография губерноского правления, 1862.
5. Археографический словник документов относящихся к истории Северозападной Руси. – Вильня: Печатня губернского правления, 1867.

ЭКРАННАЕ МАСТАЦТВА

Безручко А.В.
(Украина, г. Киев)

ИЗВЕСТНЫЙ СОВЕТСКИЙ АКТЕР И КИНОРЕЖИССЕР Е.С. МАТВЕЕВ: «УЧЕБУ ПРЕРВАЛА ВОЙНА…»

Про творческую деятельность известного советского актера театра и кино, кинорежиссера, сценариста, кинопедагога, народного артиста СССР (1974), профессора (1985), лауреата Государственной премии СССР (1977), лауреата Государственной премии РСФСР (1979) Евгения Семеновича Матвеева (8.03.1922, с. Новоукраинка, Херсонской обл., Украина – 1.06.2003, Москва, Россия) написано много в специализированных и научных журналах, поскольку он был из плеяды настоящих народных артистов Советского Союза, не по званию, а исключительно из-за любви зрителя.

Фундамент творческого мастерства Е.С. Матвеева, про что он не один раз с теплотой вспоминал в различных интервью [6] и мемуарах [4]; [5], был заложен в Школе киноактеров при Киевской киностудии художественных фильмов: «Мне было семнадцать лет, когда я приехал в Киев и поступил в киноактерскую школу. Руководителем курса был А.П. Довженко» [5]. Обучение в этом киноучебном заведении институтского типа, к сожалению, не было завершено в полном объеме из-за начавшейся Великой Отечественной войны.

В кинематограф юный Евгений Матвеев попал благодаря работе в театре. В конце 30-х гг. XX ст. он работал статистом Херсонского музыкально-драматургического театра (в настоящее время – Херсонский академический музыкально-драматический театр имени Николая Кулиша): «Я участвовал в массовых сценах украинского классического репертуара («Бесталанная», «Цыганка Аза», «Ой, не ходи, Грицю»): пел, танцевал, ходил вверх ногами» [6].

Помог Е. Матвееву попасть в Школу киноактеров при Киевской киностудии художественных фильмов прославленный советский актер театра и кино Николай Константинович Черкасов, который будучи с гастролями Александринского театра (Русского государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина) в Херсоне, зашел посмотреть спектакль «Бесталанная» местного театра, где и приметил талантливого статиста: «Тебе надо учиться. Учиться серьезно. Александр Петрович Довженко открыл свою школу при киевской киностудии и набирает туда учеников» [4, с. 20].

Именно Н.К. Черкасов помог Е.С. Матвееву поступить, лично позвонив по телефону А.П. Довженко и попросив посмотреть способного юношу: «Когда я приехал в Киев, то оказалось, что занятия в школе шли уже более полугода, – я опоздал. Александр Петрович все же решил меня послушать, посмотреть, что я умею, что из себя представляю. И взял» [4, с. 20].

Первые вступительные экзамены в Школу киноактеров длились достаточно долго – с середины мая до 30 июня 1940 года. Второй набор происходил с 6 августа 1940 до 15 сентября 1940 года [8]. Е. Матвееву пришлось догонять своих однокурсников по Школе киноактеров: «Я сам понимал, что по сравнению с другими ребятами выгляжу отставшим, поэтому наверстывал упущенное, учился жадно» [4, с. 21].

После назначения А.П. Довженко художественным руководителем Киевской киностудии, он взял курс на «украинизацию», декларируя это во всех выступлениях и статьях. Е. Матвеев вспоминал об инициативе А. Довженко проводить учебный процесс в Школе киноактеров исключительно на украинском языке: «Я был его любимым учеником по украинскому языку. Довженко потом обвинили в национализме, в том числе ему ставили в вину, что он не разрешал в школе говорить по-русски, а только по-украински. Но у Довженко была задача подготовить профессиональных актеров, хорошо владеющих родным языком. А на Украине в городах говорили на плохом русском языке, по-украински же говорили еще хуже. Я, выросший в селе, где был настоящий, чистый, народный язык, выгодно отличился от учившихся вместе со мной киевлян, одесситов, харьковчан, выходцев из Запорожья, Днепропетровска с их ужасной городской смесью двух языков: они не знали ни настоящего русского, ни настоящего украинского» [4, с. 21].

Александр Довженко готовился к съемкам сложнопостановочного исторического фильма «Тараса Бульбы», а потому проводил в Школе киноактеров не очень много времени. Подтверждением этому могут быть слова самого А.П. Довженко во время выступления на производственно-практической конференции

Киевской киностудии 1941 года: «Актерская школа, которую я основал здесь еще до того, как стал художественным руководителем, и в которой я преподаю, несколько захирела после того, как меня назначили художественным руководителем, потому что я совсем не имею для неё времени» [2].

Поэтому, как отмечал Е. Матвеев, «занятия вели у нас другие педагоги, его помощники» [4, с. 21]. Принимая во внимание архивные документы, постоянным преподавателем актерского мастерства Школы киноактеров при Киевской киностудии художественных фильмов был опытный актер театра и кино, режиссер, театральный педагог, «березолевец» И.И. Игнатович [8].

Вспоминал про И. Игнатовича и Е. Матвеев: «Довженко для нас был понятием не земным – святым. К сожалению, видели мы его в школе нечасто, поэтому так радовались каждой встрече с ним. А уроки по мастерству актера вел у нас интеллигентнейший его помощник Игнат Игнатович Игнатович, человек высокой культуры, у которого мы многому научились» [4, с. 23].

И.И. Игнатович использовал в учебном процессе успешно апробированную систему подготовки Л.С. Курбасом актеров и режиссеров в «Березоле»: «Относительно материалов от Леся Курбаса, то все погибло во время оккупации Киева. У меня же была тетрадь, которую в своё время дал мне для работы Лесь Степанович; там его рукой были записаны все «Мелодрамы», которые я традиционно давал моим студентам на 1-ом курсе, и в березолевском обучении, и везде, где я преподавал систему» [3, с. 298].

После начала войны, которая прервала учебный процесс в Школе киноактеров, Евгений Матвеев писал учителям письма. Одно из них сберегла родственница Игната Игнатовича: «Мне кажется, что нет человека, которому я так обязан, как Вам… Это чрезвычайно большое для меня счастье узнать о Вас, родной наш учитель, Игнат Игнатьевич!... Вы, конечно, многих из нас забыли, но нам Вас забыть нельзя никогда. Я учился один только год. Конечно, это слишком мало, но я чувствую, что научился правдиво смотреть на жизнь и брать из неё лучшее для искусства» [3, с. 299].

В конце этого письма Е.С. Матвеев вспоминал об ученике Лесе Курбаса и Александре Довженко, украинском режиссере театра и кино А.С. Ищенко, который также был педагогом Школы киноактеров, и, конечно же, о художественном руководителе этой школы А.П. Довженко.

Педагогическим кредо для Александра Петровича Довженко было воспитать из будущих киноактеров в первую очередь настоящих людей, личностей, а кто уже из них вырастет – актеры, режиссеры, педагоги – это уже второстепенно: «Будете вы актерами или нет – неизвестно. А пока что давайте сделаем для людей что-то доброе» [5].

С этими словами мастер повел студентов на склад, где, получив лопаты, они пошли сажать молодые деревца в саду возле съемочного павильона. Вырос сад на Киевской киностудии художественных фильмов, шумят деревья, посаженные студентами-практикантами и рабочими студии в начале тридцатых годов, рядом с ними – деревья, посаженные режиссерами-лаборантами и студентами-актерами в конце тридцатых – как светлая память об А.П. Довженко, его необычном искреннем характере, его огромном педагогическом таланте.

Конечно, А. Довженко уделял внимание и профессиональному росту своих учеников, в первую очередь, обучал студентов Школы киноактеров «понимать прекрасное, чистое, святое в искусстве и жизни<...> той эстетики, которую сам исповедовал<...> быть чутким к человеческому горю, понимать того, кто рядом» [5].

Александр Довженко выявлял собственные стремления не только на словах, но и в конкретных делах, когда его ученики из актерской школы попали в трудное положение после введения правительством УССР платы за обучение – 500 рублей в год, о чём неоднократно вспоминал Евгений Матвеев: «В конце 1940 года прошел слух (оказавшийся потом правдой), что учащиеся вузов должны будут платить за свое обучение: студенты-«технари» по 400 рублей в год, а «гуманитарии» по 500» [4, с. 21].

Малообеспеченные студенты актерской школы, которые не могли заплатить достаточно большую в то время сумму, подлежали отчислению. В Школе киноактеров при Киевской киностудии это были: староста курса Лидия Рудик (будущая заслуженная артистка УССР), Петр Лисица, Григорий Полищук (погиб во время войны) и Евгений Матвеев, у которого не было отца, а мать работала уборщицей в школе, потому он жил «только на стипендию» [6].

Е. Матвеев в отчаянии пытался продать единственные собственные штаны, а, поняв, что даже ценой такой жертвы не сможет собрать нужную сумму, решил покончить жизнь самоубийством: «Пришел на Владимирскую горку. Днепр, хоть и не рядом, но было видно, что он покрылся уже тонкой ледяной коркой. Силой падения и весом своего тощего тела пробить её ничего не стоит. Главное, думал я, только бы от страха не вынырнуть обратно… Значит, погружаясь, надо чуть-чуть уклониться от места проруби…» [4, с. 22].

Обратим внимание, что в 30-х гг. ХХ ст. А.П. Довженко водил студентов-кинорежиссеров и сценаристов Киевского государственного института кинематографии на Владимирскую горку к этому памятнику, где осуществлял своеобразные творческие уроки: «Любил очень Владимирскую горку, и мы с ним ходили туда. Всегда хвалил днепровскую красоту» [1, с. 229]. Скорее всего, Александр Довженко водил к этому памятнику и своих учеников-киноактеров в начале 40-х гг. ХХ ст. Под памятником Святому Владимиру Евгений Матвеев спас от

голодной смерти одиннадцатилетнюю нищенку Фросю, чей отец погиб на недавно завершившейся советско-финской войне (1939 – 1940), и, как следствие этой помощи, остался жить и сам.

На следующий день Е. Матвеев и его однокурсники, которые не нашли деньги для продолжения учебы, должны были рассказать А. Довженко об их отчислении: «Довженко как зашел, сразу заметил наши невеселые лица: кроме меня, в группе были еще четверо, у которых дела были так же плохи» [6].

На вопрос учителя относительно причины подавленного состояния учеников (надо отметить, что тяжело переживали отчисление «бедняков» все студенты) староста курса, которая также была в «черном списке», не смогла ответить и в слезах выбежала из аудитории, рассказать правду учителю смог лишь «наш «старик» Павел Индыкул – ему в то время было лет 27-28 – и, набравшись смелости, доложил:

– Горе, Александр Петрович… Четверых из нашего курса исключили… За неуплату…

– Кого? – спросил он так, как будто спрашивал, кого убили» [4, с. 24].

Услышав грустную новость, как вспоминал Е. Матвеев, учитель «долго сидел, нахмурив брови и молчал. Вдруг он стал, резко попрощался с нами и ушел. А на следующий день я узнал, что мне и моим друзьям можно учиться спокойно» [6].

В результате сложного разговора с руководством А. Довженко защитил отчисленных учеников, о чем им рассказал, пригласив в собственный кабинет, директор Школы киноактеров Гришин: «Мы узнали, что А.П. Довженко внес за нас свои деньги. И еще чуть позже нам стало известно, что в этот день у любимого Учителя был сердечный приступ…» [4, с. 20].

После такого поступка рейтинг Александра Петровича Довженко среди студентов-киноактеров стал фактически безграничным: «Мы все, юноши и девушки, боготворили его. Увидев издалека высокую стройную фигуру в нимбе седых волос, – в одной руке шляпа и палка, вторая заложена за спину, мы замирали. Как преподаватель Довженко был безгранично требователен и безгранично человечен» [6].

Когда проходил показ работ учеников актерской школы, мастер приглашал и молодых режиссеров Киевской киностудии на показы, предлагал выразить собственные рассуждения относительно увиденного. Иногда выступления превращались в острые споры между творческой молодежью. А. Довженко давал возможность высказаться, поспорить, а потом «обстоятельно, убедительно доказывал собственную точку зрения на актерское искусство, которое должно основываться на глубоком проникновении в жизнь, должно быть искренним и в то же время выразительным, а последнее достигается высокой актерской техникой» [9, с. 66].

Студенты-киноактеры успешно сдали экзамены на первом курсе и уже в ранге второкурсников готовились во время летних каникул 1941 года сниматься в фильмах своих учителей: «Тарасе Бульбе» Александра Довженко и «Бориславе смеется» Игната Игнатовича (вместе с Виталием Кучвальским).

«Учебу прервала война…» [7, с. 58], – так закончил Евгений Матвеев свой рассказ об обучении в Школе киноактеров при Киевской киностудии. Для студентов и преподавателей Школы киноактеров началась новая жизнь: «Вместе со всеми киевлянами студенты киношколы рыли окопы, строили противотанковые укрепления, а рядом работал неутомимый Довженко. Нас обстреливали из самолетов, фашисты сбрасывали где-то поблизости десанты, и мы наперебой упрашивали нашего учителя оставить опасную зону. Но он ни за что не соглашался. Дорогой Александр Петрович! Как мало пришлось мне встречаться с ним, и как много я взял от него!» [6].

Обучение в Школе киноактеров, которое не удалось завершить из-за войны, помогло Е.С. Матвееву в дальнейшей чрезвычайно плодотворной творческой деятельности в кинематографе и театре. Свой богатый опыт Евгений Семенович Матвеев с 1975 года передавал молодым кинематографистам в актерских мастерских во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК, сейчас – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова). Среди учеников профессора Е.С. Матвеева: киноактриса Наталья Вавилова; актер театра и кино, кинорежиссер Владимир Шевельков; актер театра и кино Алим Кулиев; актер театра и кино Андрей Гусев; актриса и диктор телевидения Валерия Рижская и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григор'єв Г. П. Щобуло, тебачив: спогади. – Київ: Радянський письменник, 1966. – 231 с.
2. Довженко А. П. Выступление на партийно-производственной конференции Киевской киностудии // Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ). – Ф. 2081. – Оп. 2. – Ед. хр. 62. – Стр. 12.
3. Ігнатович Г. Г. Від гасниці до рампи: нариси з історії театру на Закарпатті. – Ужгород: Ліра, 2008. – 344 с.
4. Матвеев Е. С. Судьба по-русски. – Москва: Вагриус, 2000. – 397 с.
5. Матвєєв Є. Не шкодувати полум'я серця // Новини кіноекрана (Київ). – 1983. – № 10. – С. 4.
6. Наші кіновечорниці: Євген Матвєєв : [ред. ст.] // Новини кіноекрана (Київ). – 1966. – № 3. – С. 13.
7. Слободян В. Р. Кіноактор і сучасність. – Київ: Мистецтво, 1987. – 283 с.
8. Центральный государственный архив литературы и искусств Украины (ЦГАЛИ Украины. – укр. Центральний державний архів літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України)). – Ф. 670. – Оп. 1. – Ед. хр. 66. – Стр. 14 об.
9. Цибульник С. Перші уроки // Дніпро (Київ). – 1994. – № 9–10. – С. 63–66.

Белоокая М.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СЕРИАЛ КАК СОВРЕМЕННЫЙ МЕДИАТЕКСТ

Телесериалом обычно считается многосерийный игровой фильм, состоящий из множества отдельных, последовательных эпизодов, и предназначенный для демонстрации на телевидении. Телесериалы можно разделить на несколько групп. Наиболее известным форматом сериалов за рубежом являлись так называемые «мыльные оперы». Это длительные телепроизведения, сценарий которых пишется по ходу съемок, а продолжительность зависит от интереса зрительской аудитории, так называемые фильмы «длиною в жизнь» (например, популярный на постсоветском пространстве сериал «Санта-Барбара»). Теленовеллами называются телевизионные мелодрамы, чаще всего сериалы о любви, в которые может вкрапляться детективная линия сюжета. Как правило, сюжет теленовеллы прописан заранее, еще до начала съемок. Следующая разновидность – классические телесериалы – телепроизведения, которые также обладают четким сюжетом, могут включать один-два десятка серий, иногда снимаются отдельными большими блоками – сезонами.

В СССР наибольшее распространение получили многосерийные телевизионные фильмы. На белорусском телевидении первые «малые сериалы» – телефильмы появились в 70-е годы. В этот период выходят трехсерийные картины «Белая земля» (1970, автор сценария А. Леонтьев, режиссер А. Карпов, оператор С. Петровский), «Вашингтонский корреспондент» (1972, авторы сценария М. Сагателян, И. Менжерицкий, режиссер Ю. Дубровин, оператор И. Ремишевский) и двухсерийный фильм «Те, кто идет за горизонт» (1972, автор сценария А. Куваев, режиссер М. Калинин, оператор Д. Зайцев). Телефильм «Руины стреляют...» (1972, авторы сценария И. Новиков, И. Чигринов, режиссер В. Четвериков, оператор Б. Олифер) в начале 70-х годов казался очень масштабным проектом, поскольку состоял из шести серий. С течением времени количество серий в телепроизведениях увеличивалось, а телефильмов стало выпускаться больше, чем кинофильмов.

Телефильмы в это время снимались нередко в двух вариантах – стандартные кинофильмы обычной продолжительности и многосерийные телефильмы, специально предназначенные для телевидения. Так, белорусский режиссер В. Туров, экранизируя роман И. Мележа «Люди на болоте», снял два варианта фильма. В кинофильме «Люди на болоте» внимание было сфокусировано на любовной истории главных героев – Ганны и Василя. Проблемы же социального характера более подробно были представлены в восьмисерийном одноименном телефильме: передел земли, раскулачивание, «чистки» партийного аппарата, «перегибы на местах» во время всеобщей коллективизации. Таким же образом, в двух версиях, снимались фильмы по повести Э. Ожешко – кинофильм «Франка» и телефильм «Хам» режиссера Д. Зайцева.

Масштабный проект, снимавшийся в СССР, – сериал «Государственная граница» – был частично реализован в Беларуси – кинорежиссер Б. Степанов снял несколько фильмов сериала – «Мы наш, мы новый...», «Мирное лето 21-го года», «Восточный рубеж», «Красный песок», «За порогом Победы». В настоящее время Национальная киностудия «Беларусьфильм» продолжает съемки сериала «Государственная граница».

В наши дни, как и в советское время, любые телевизионные произведения, в том числе телесериалы, не являются исключительно средством развлечения аудитории, они обязательно содержат разнообразные идеи, информацию о которых транслируют аудитории. Соответственно, всю подобную продукцию можно рассматривать как медиатекст, если под этим термином понимать любой носитель информации.

Среди тем, которые продуцирует современное белорусское телекино, по-прежнему в числе лидеров можно отметить слегка модифицированную и переработанную тему Второй мировой войны. Традиционно в белорусском советском кино на экране воплощались в основном образы народа-страдальца, жертвы оккупантов, а также народа-героя в лице несломленных партизан и подпольщиков. Современные белорусские телепроизводители не покидают привычную для отечественных кинематографистов тему Второй мировой войны, но фокусируются, прежде всего, на приключенческих, авантюрных либо детективных линиях («В июне 41-го», 2008, «Покушение», 2009, «Снайпер. Оружие возмездия», 2009, «Снайпер-2. Тунгус», 2012, «Охота на гауляйтера», 2012 и др.). Таким же образом обстоят дела и в случае обращения авторов телесериалов к другим историческим периодам («Майор Ветров», 2007, «Волчье солнце», 2014).

При создании большей части сериальной продукции современные авторы не обременяют себя проблемами исторической достоверности. Впрочем, и в советских фильмах четко закреплялись лишь идеологические акценты, с фактологическим же материалом обращались весьма свободно с точки зрения исторической правды. При этом произведение строилось обязательно в соответствии с политическими требова-

ниями данного момента. Эти параисторические постановки обязательно обладали каким-либо символическим смыслом, содержали идеи, близкие зрителям, сохраняли интонацию эпохи. Современные же авторы чаще всего заменяют качественный контент образной зрелищностью. Эксперименты с выразительными средствами в современных телесериалах выглядят весьма интересно. «Клиповый» монтаж, разбивка сцен на короткие, быстро сменяющие друг друга планы, изобретательно поставленные сцены поединков, эффектные погони позволяют разнообразить экранный язык и придать динамизм происходящему. Подобные тенденции вполне соответствуют современным веяниям – создатели телеконтента все больше ориентируются на развлекательность, пытаясь смоделировать определенные зрительские реакции. Информирование зрителя, донесение до него каких-либо идей в такой продукции отходит на второй план.

В наши дни телевидение, применяя новые технологии, наряду с распространением и трансляцией информации, репродуцированием и производством новых программ, выполняет и другие функции, касающиеся продвижения определенного мировоззрения

Расширение возможностей телевещания позволяет телевидению концентрировать зрительское внимание на определенных явлениях и событиях, изменять картину происходящего, воздействовать на поведение, предпочтения и взгляды аудитории, формирование вкусов, отношение к социуму. Трансформируется и язык телевидения, который является как средством художественной выразительности, так и средством манипуляции зрительским восприятием. Телевизионными средствами в настоящее время не только воспроизводится на экране модель видоизмененной «действительности», но и выстраивается новая «виртуальная реальность», в которой объединены в единое целое факт и художественный образ, документальные свидетельства и авторский вымысел.

Меняются не только способы подачи контента. С течением времени значительно изменилась и сама аудитория телевидения, а также способы получения зрителями интересующих их программ и их взаимоотношения с медиатекстами. В настоящее время большая часть зрителей, особенно молодых, предпочитает активные способы получения телеконтента – не просмотр телепередач в момент их демонстрации по телевидению, а обращение к сетевым формам хранения и распространения (онлайн-трансляции традиционных каналов, видео по запросу, социальные сети, видеохостинги). Благодаря тому, что трансляторами телевизионного контента сегодня являются не только телевизоры, но и персональные компьютеры, мобильные телефоны, беспроводные планшеты и пр., доступ к телеинформации можно получить практически в любое время суток и в любом месте, самостоятельно регулируя свой выбор и практически избавляя себя от просмотра рекламы. Теперь часть современной телесериальной продукции производится с учетом того, что она будет размещаться и распространяться в сети Интернет.

Надо отметить, что как многосерийные телепроизведения можно рассматривать и иную телепродукцию: различные ток-шоу, реалити-шоу, игры, неигровые фильмы, примером которых могут служить картины цикла «Обратный отсчет» на ОНТ производства предприятия «Мастерская Владимира Бокуна».

В пространстве документального кино телевизионный сериал развивается в ином измерении. Здесь основная нагрузка ложится не на визуальный ряд, а на вербальный. По-иному выстраивается и виртуальная реальность в подобных произведениях. Главный фокус фильмов «Обратного отсчета» направлен на отдельного человека, будь то известная историческая личность или рядовой обыватель, силой обстоятельств втянутый в круговорот исторический событий, либо являющийся их свидетелем, сторонним наблюдателем. Участие в фильмах таких героев позволяет зрителям принять их эмоции как свои собственные, отнестись к ним с сочувствием и пониманием.

Ценность свидетельства отдельного человека повышается в связи с развязанными в медиапространстве «информационными войнами», которые ведут друг с другом не только разные политические силы, но и крупные корпорации в борьбе за потребителя своих товаров и услуг. В результате использования запрещенных приемов достоверность любой информации может ставиться под сомнение, а свидетельство очевидца приобретает особую ценность.

Обычно телепроизведения, созданные в рамках формата, объединены несколькими общими элементами, а именно: постоянный ведущий, повторяющиеся приемы сюжетного построения, единая композиционная структура выпусков, сквозные темы, единый принцип подачи информации.

Именно формат позволяет регулярно поставлять многосерийную телепродукцию, изготовленную по единому образцу. Для нее характерно использование различных повторяющихся элементов. Так, хроникальные материалы, озвученные закадровым текстом, чередуются с записанными в студии выступлениями ведущего в кадре, с синхронными интервью экспертов, постановочными сценами (реконструкциями). В аудиовизуальный контент фильма включаются элементы других медиасистем, в частности, субтитры, анимация, фотографии, рисунки, текстовые описания. Видео перемежается графическими материалами с необходимыми справками и пояснениями. В зависимости от смены элементов структура может меняться. Такое построение телезрелища предполагает мозаичное восприятие его зрителем, и эклектика на телевизионном

экране выглядит естественно. Более того, эклектичность, наравне с нарративностью, можно считать одним из основных телевизионных приемов.

Таким образом, с течением времени меняются способы построения телевизионных произведений, методы их доставки зрителям, восприятие аудиторией телеконтента, и, следовательно, это оказывает определенное влияние на медиатекст. Телевизионное зрелище представляет собой сегодня достаточно агрессивный элемент, авторы которого стремятся привлечь и удержать внимание зрителей, используя все доступные им приемы, воздействуя на психику аудитории. Телевизионное зрелище подчинено, прежде всего, требованиям массового развлечения. Зрелищность и динамизм – главные принципы создания большинства телевизионной продукции. Тем большую ценность приобретают программы, обращающиеся не только к эмоциям и низменным инстинктам, но и к интеллекту зрителей.

Володин М.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЗВУКА В КИНО

Драматургическая и образная функции звука в современном кино не подвергаются сомнению, о чем свидетельствуют многочисленные художественные эксперименты кинематографистов-практиков и обширный корпус литературы по вопросам экранного звука. Тем не менее, кажущееся многообразие публикаций современных авторов по проблеме кинозвука отличается неоднородностью, поскольку на сегодняшний день ощущается недостаток серьезных монографий о «слышимой» стороне кино, об осмыслении того, как именно изменились процессы создания, существования и восприятия области экранной фоносферы под влиянием эпохи тотальной компьютеризации.

Итак, какие современные подходы наиболее актуальны для изучения кинозвука? Поскольку звук представляет собой элемент фильма, то это, в первую очередь, системный метод. Слово «systema» (греч. «составление») означает не просто механическое сложение составных частей, а их сочленение по определенным правилам. Поэтому суть применения системного подхода состоит в рассмотрении целостного объекта как системы элементов. Любая система содержит два важнейших признака – цель и функции. Цель – ключевая причина существования системы. Системными свойствами может наделяться любой предмет, объект или явление, но с одним условием: «как система объект выступает лишь относительно своей цели, той цели, которую он способен реализовать, достигнуть» [1, с. 160]. В области кинозвука в качестве цели выступает драматургический конфликт или иная задача, выражаемая при помощи функций через звуковые или звукозрительные сочетания. Важнейшим признаком системы является ее состав – «полная (необходимая и достаточная) совокупность элементов системы, взятая вне ее структуры, то есть набор элементов» [1, с. 162]. В нашем случае речь, музыка, шумы, звуковые спецэффекты – это неизменные атрибуты киноленты, которые могут отсутствовать в фильме только по причине концептуального порядка. Типы звучаний и есть состав художественной звуковой подсистемы фильма, отношения между которыми задаются структурой – уникальными для каждой системы функциональными пропорциями элементов. Таким образом, состав – это необходимая основа звуковой части фильма, а структура – конкретные художественные решения на ее базе. Возможные решения можно рассматривать как в диахронном (мгновенном), так и в синхронном (временно́м) развитии. Основная функциональная единица системы выражена в элементе – условном пороге деления системы, собственное членение которого не проводится. В качестве набора элементов исследователь волен анализировать самые разные уровни звуковых событий – от единичного шума в рамках сцены до группы звучаний в объеме целого фильма.

После выявления звуковой системы фильма необходим подробный анализ отношений между ее элементами. В последнее время для этой цели применяется общенаучный структурно-системный подход. В рамках структурного метода возможно увидеть то, что обычно находится за рамками системного анализа – общие художественные законы. Важным в структуралистском подходе является принцип имманентности: изучение только внутренних связей между элементами вне их происхождения, эволюционного развития и внешних свойств. Если объектом изучения системного анализа является художественная система фильма, то структурным методом обычно выявляются связи между неделимыми элементами киноповествования. При помощи структурного подхода можно изучить «ремесло» кинозвукового искусства. Часто требуется, например, выявить конкретные художественные приемы фильма. Это можно сделать по принципу аналогии с уже имеющимися в истории киноискусства примерами. Например, во все времена устройство звуковых или звукозрительных метафор остается неизменным и предполагает выражение одного (предмета, персонажа, явления) через другое. При этом применяются одни и те же принципы сочетания звуковых элемен-

тов – захлест, контраст, контрапункт, звуковая гипербола, лейтмотивность, полифонизм и др. Парадоксальным образом и довольно часто ключевое значение для драматургии приобретает не содержание, а соотношение звуковых элементов – причем именно тех, которые принято считать служебными, вторичными по отношению к общей драматургии. Например, шумовые элементы фильма часто означают сами себя, являясь звуковой мизансценой действия, но будучи расставлены особым образом, они уже становятся элементами главной художественной системы фильма. Такое осмысленное обращение со звуком характерно для признанных мастеров белорусского кино – режиссеров В. Турова и В. Рыбарева. В целом структурный подход выступает достаточно «беспристрастным» методологическим инструментом для изучения звуковых особенностей фильма вне его художественно-ценностного контекста.

Рассмотрим другие методы, применимые для изучения звука в кино. Логическим фундаментом историко-сравнительного метода является аналогия – общенаучный подход, основанный на сходстве признаков разных предметов. Достаточно разработанный в разного рода исторических исследованиях, этот метод «позволяет раскрывать сущность исследуемых явлений в тех случаях, когда она неочевидна, на основе имеющихся фактов выявлять общее и повторяющееся, необходимое и закономерное, с одной стороны, и качественно отличное – с другой» [3, с. 187]. Применяя историко-сравнительный метод в области кинозвука, можно сопоставлять и оценивать звуковые особенности нескольких киноработ одного автора для выявления типологических признаков индивидуального стиля и его эволюции либо, напротив, искать аналогии в работах разных авторов для понимания общей стилистики звукового содержания фильмов. Наконец, самый масштабный аспект – сопоставление кинокартин разных исторических периодов и разных авторов для выявления общей картины совершенствования звуковых средств кинодраматургии.

Владея достаточным количеством фактов, можно подходить к определению их существенных признаков. Строго говоря, фактами являются не детали, а их сущностные обобщения – типы. Изучению и упорядочиванию деталей служит историко-типологический подход. Суть метода состоит в выявлении единого в различных сочетаниях индивидуального. Для этого применяется типологизация – разделение совокупности явлений или объектов на типы (классы) на основе их общих существенных признаков. До проведения типизации признаков следует выделить исследуемые объекты в роды, а типизацию – в виды этих родов. Связь между объектами-родами и типами-видами может быть вертикальной и горизонтальной. В первом случае отличные виды одного объекта выражают в себе разные стадии развития объекта или явления, синхронные или диахронные – по степени завершенности. Горизонтальная связь между типами, лежащими в основе родовой целостности, образована их пространственным расположением в едином временно́м измерении. Таким образом, необходимо выявить качественную определенность группы объектов и явлений для выделения их в типы и сущностно-содержательную природу типов – для выявления признаков типологической структуры.

При изучении звука в кино применяется и метод целостного анализа, разработанный в советском музыковедении Л. Мазелем, И. Рыжкиным и В. Цуккерманом и не утративший своего значения для современного искусствоведения. Основная цель метода – выявление новизны и художественной насыщенности музыкальных произведений не путем рассечения их на части, а в единстве формы и содержания. В основе познания этого метода лежит понятие образа. Один из основоположников метода, И. Рыжкин, сформулировал понятие образа как эстетическую форму воссоздания окружающей реальности в сознании человека, как «особый отбор явлений действительности и особое их отражение» [цит. по: 4, с. 41]. В своих исследованиях музыковед опирался на практический опыт композитора Н. Римского-Корсакова, в творчестве которого ярко отражена связь зрительного и изобразительного начала. В основе звукозрительных связей исследователь выделял метафоры, на основе которых в произведении действуют образы, вызываемые различными ассоциациями. Римский-Корсаков определял два типа ассоциаций – «неизбежные» и «навязанные». Первые отражают явления так, как это происходит в действительности, вторые действуют в рамках конкретного произведения. В области кинозвука эти два типа ассоциаций широко используются для художественной трансформации бытовых звучаний и создания уникальных звукозрительных метафор.

В рамках целостного метода актуален принцип множественного и концентрированного воздействия, разработанный Л. Мазелем при работе с формой произведения. Суть его в том, чтобы «посредством образного содержания произведения происходило воздействие на разные этажи психики и, тем самым, затрагивались самые несхожие индивидуальности» [цит. по: 4, с. 41]. Этот принцип затрагивает самые разные уровни музыкальной речи – от отдельных мелодических сочетаний до крупных жанрово-композиционных структур. Относительно кинозвука этот принцип применим для определения концентрации и иерархии звуковых средств фильма.

Актуальный на сегодняшний день компаративный метод представляет собой один из видов сравнительных методов анализа, широко применяемых на разных уровнях познания объекта. Так, российский музыковед Н. Гуляницкая предлагает сравнивать между собой: 1) произведения одного автора; 2) произведе-

ния разных авторов одного или разных исторических периодов; 3) произведения разных видов искусства; 4) взаимодействие методов; 5) интертекст как художественный прием; 6) гипертекст как единое цитатное пространство [см. 2]. При всей широте рамок в составе этого метода для анализа кинозвука пригоден принцип интер- и гипертекстуальности. Интертекстуальные поиски в сфере кинозвука крайне важны, поскольку в основе звуковых аллюзий, аллегорий, гипербол и метафор находится клишированность зрительского восприятия, т. е. для большинства шумо-речевых текстов фильма важна узнаваемость, поскольку в ином случае следующий этап – возведение природных звучаний на драматургический уровень – окажется не воспринятым аудиторией. К тому же звуковая часть кино с самого его зарождения была насыщена разнородными, эклектичными звуковыми текстами.

Аксиологический метод исследования представляет одну из наибольших трудностей для исследователей, поскольку предъявляет ценностно-художественные критерии для характеристики того или иного экранного текста. В данном случае, при изучении звуковой составляющей фильма, основными факторами определения художественной ценности представляются целостность фоносферы фильма и ее соответствие общей концепции фильма, драматургическим и композиционным задачам и др. Немаловажной является и выразительность каждого звукового компонента, художественно-эстетическое качество шумовой, музыкальной, речевой составляющих фильма.

В связи с актуализацией эстетико-технологического потенциала фоносферы современного кинематографа изучение художественной специфики звука в игровом киноискусстве требует применения комплексной методологии, направленной как на анализ сложносоставной структуры звуковой сферы фильма, так и на исследование звукозрительных связей. При этом общенаучные методы исследования звукового компонента фильма выступают как базовые. Тем не менее актуальность приобретают и такие методы, как компаративный, историко-типологический, историко-сравнительный, а также собственно музыковедческие методы анализа – интонационно-тематический, жанрово-стилевой. При анализе звукосферы фильма затрагиваются и ценностные категории. Охарактеризованные методы позволяют работать не только со структурной частью фильмической фоносферы, но и с глубинными драматургическими решениями, поскольку их уникальность лучше всего проявляется при «отсечении» общих приемов. Например, системно-структурный анализ помогает очертить грани звуковой драматургии фильма; компаративный и интертекстуальный подходы – найти скрытые мотивы, «подводные камни» драматургии; целостным анализом возможно охватить звукоóбразное наполнение фильма, а исторические методы необходимы для диахронического сопоставления кинотекстов. При этом не стоит забывать о том, что метод является лишь инструментарием познания, нужный вектор которого определяется конкретными целями и задачами исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блауберг И.В. Становление и сущность системного подхода / И.В. Блауберг, Э.Г. Юдин. – М.: Наука, 1973. – 271 с.
2. Гуляницкая, Н.С. Методы науки о музыке: Исследование / Н.С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
3. Ковальченко, И.Д. Методы исторического исследования / И.Д. Ковальченко. – М.: Наука, 2003. – 486 с.
4. Мазель, Л. Вопросы анализа музыки Опыт сближения теоретического анализа и эстетики / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352 с.

Голикова-Пошка Е.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ИСКУССТВА

Мультимедийное искусство на сегодняшний день завоевывает все большую популярность у интернет-пользователей, как новейшее порождение информационного общества. Мультимедиа выступает в качестве альтернативы традиционным видам искусства, которые попадают в сеть только как выставочные экспонаты, не позволяя, в отличие от мультимедийных искусств, вести своеобразный «диалог» потребителя информации с создателем (художником).

В зависимости от сюжета все мультимедийное искусство можно разделить на две большие группы: мультимедийное искусство с ярко выраженной драматургией (автор показывает пользователю сети всю концепцию своей постановки, начиная от зарождения идеи и заканчивая ее воплощением в осязаемую: текстовую, видео- или аудиоформу) и мультимедийное искусство без драматургии (автор просто знакомит зрителя со схематичной концепцией своего замысла, своего рода зарисовками с простым перечислением фактов).

Все мультимедийные видеоролики, снятые для сети интернет можно классифицировать в три группы: online hort, online feature и interactive documentary.

При этом к категории online hort относятся короткометражные фильмы, снятые представителями средств массовой информации специально для интернета, в которых гармонично сочетается текст, графика, анимация, музыкальное и звуковое оформление, а также фото- и видеоизображения. Самой простой разновидностью данной категории являются журналистские слайд-шоу, в которых слайды сменяют друг друга под определенную музыку или звуковое оформление с места событий (интершум). Направление мультимедийного искусства online hort имеет принципиальное отличие от короткометражных фильмов, созданных журналистами для телевидения: вся информация компонуется таким образом, чтобы привлечь именно интернет-пользователя, как категорию зрителей, обладающих клиповым мышлением и привычкой воспринимать информацию «на лету», сопоставлять одновременно и текст, и звук, и видео.

Online feature – это классические документальные короткометражные фильмы, в которых сделан акцент на эстетические качества видеоизображения. Однако и в данном случае речь идет о фильмах, которые были созданы специально для сети интернет и по телевидению они не транслировались.

Interactive documentary самый интересный вид мультимедийного искусства, который позволяет зрителям принять непосредственное участие в событиях, которые им показывают. В данной категории пользователь может полностью «погружаться» в тему повествования, выбирать ту информацию, которая ему интересна, пропускать «скучные» факты и данные, прослушивать в момент восприятия текста любимые мелодии и пр. Таким образом, interactive documentary представляет собой новую форму мультимедиа, которая одновременно использует интуитивно понятный интерфейс, простую навигацию и соответствующий тематике дизайн для создания новых неповторимых впечатлений у пользователя (например, журналистское расследование Д. Ромашко «Перевал Дятлова: 9 мертвецов и тайна Золотого Огня» – http://dyatlov.looo.ch/).

Мультимедийное искусство по разновидностям бывает: линейным, нелинейным, гипермедиа и Live video.

Линейное мультимедиа выступает в качестве самой простой формы подачи информации (комплекса мультимедийных элементов, собранных на одной странице). При этом пользователь выступает в роли пассивного наблюдателя, не имеющего возможности повлиять на последовательность представленных данных (определяется сценарием, выполняемым браузером пользователя). Например, сайты с тестами, когда нельзя перейти на другую страницу, не ответив на поставленный вопрос или не совершив желаемое разработчиком программы действие.

Нелинейное мультимедиа позволяет пользователю самому определять порядок навигации по странице, выбирать нужные ему мультимедийные элементы и управлять ими в режиме своеобразного диалога. Таким образом, создано большинство интернет-сайтов, на которых потребитель информации сам вправе решать в какой последовательности совершать то или иное действие.

Гипермедиа представляет собой страницы сайта, на которых представлена и текстовая, и графическая, и иная информация, соединенная в определенную структуру. При этом на страницах присутствует гиперуказатель (ссылка, позволяющая пользователю перейти на другую страницу). Гипермедиа страницы постепенно вытесняют простые гипертекстовые сайты (только текст без изображения, аудио и видеоряда), позволяя пользователю знакомиться с мультимедийным искусством во всех его проявлениях. Положительными сторонами гипермедиа страниц с художественной точки зрения выступают наглядность и цветовая гамма изображений, расширяющих пространство сайта, эффектность в плане привлечения внимания (в отличие от простых текстовых сайтов). При этом нельзя забывать и об эстетической стороне гипермедиа: при неправильно подобранном дизайне, цветовом оформлении, некорректных фотографиях (расплывчатых, тусклых, с неправильно подобранным фоном, затемненных или пересвеченных), впечатление от информации, размещенной на страницах сайта, может быть неверным.

Live video («живое», реальное видео) представляет собой возможность мультимедийного искусства транслироваться в реальном времени. Например, пользователи могут в прямом эфире наблюдать за тем, как появляется интерактивное произведение искусства, как работают виджеи и пр.

Одной из основных разновидностей мультимедийного искусства является компьютерное искусство, которое в свою очередь подразделяется на компьютерную графику, графический дизайн, компьютерную анимацию, компьютерную музыку и интерактивный компьютерный перформанс. Стоит учитывать, что эти виды относятся к мультимедийному искусству только в том случае, когда они создавались специально для сети интернет, а не для трансляции объектов искусства в кинотеатрах или по телевидению.

Компьютерная графика включает в себя создание рисунков или чертежей для их последующего применения в мультимедийном искусстве, которые не могут быть созданы с нужной для художника цветовой гаммой, фактурой и световыми акцентами никакими иными инструментами, кроме компьютерных.

Графический дизайн объединяет в себе и искусство, и новейшие информационные технологии, позволяя прорабатывать каждый пиксель (единицу информации в сети) для получения наиболее оптимального художественного объекта, служащего для привлечения внимания пользователей.

Компьютерная анимация необходима для воссоздания в сети интернет новых, оригинальных элементов перформанса, которые либо не существуют в реальности, либо их стоит сделать именно компьютерными, чтобы усилить художественный образ или акцентировать внимание пользователей на авторском замысле художника.

Компьютерная музыка создается при помощи программных средств, используемых в сети и позволяющих комбинировать любые звуки, шумы, музыкальные композиции в необходимой последовательности.

Интерактивный компьютерный перформанс в отличие от мультимедийного перформанса включает в себя любые действия художника, который он совершает в режиме реального времени, например, наблюдение за скульптором в его мастерской посредством веб-камеры и т.д.

Мультимедийное искусство на сегодняшний день становится наиболее эффективным средством реализации творческого потенциала, позволяющим стереть границы между пользователями из разных стран, расширить сферу присутствия мультимедиахудожников в глобальной сети интернет, увеличить количество и качество электронных ресурсов, посвященных искусству. Единственным недостатком мультимедийного искусства является его временность, в отличие от реальных произведений искусства, которые могут храниться в музеях или в частных коллекциях, мультимедийное искусство существует только до того времени, пока есть интернет сеть или до закрытия сайта. При этом благодаря мультимедийным технологиям пользователь сети не просто знакомится с каким-либо «продуктом», он становится интерактивным (вовлеченным) участником событий, может непосредственно или опосредованно трансформировать элементы мультимедиа, придавая им новые формы, т.е. он (медиапользователь) может без ограничений создавать и распространять собственный медиаконтент. В широком смысле слова, мультимедийное искусство – это максимально насыщенное интернет-пространство, гармонично объединяющее в себе разнообразные по содержанию и форме мультимедийные элементы, основной целью которого (мультимедийного искусства) является выработка единого метаязыка, способного упорядочить, структурировать и в дальнейшем передавать накопленные человечеством знания посредством единой формы представления информации.

Костюкович М.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МИР ФИЛЬМОВ ЛЕОНИДА НЕЧАЕВА

Статья подготовлена в рамках исследования «Эволюция белорусского экранного искусства для детей», осуществляемого при поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (грант № Г14М-030)

Мир в киносказках Леонида Нечаева всегда замкнут и закрыт от пришельцев. Существа из несказочного мира, из-за его границ никогда не попадут туда. Так произошло, возможно, только в «Приключениях в городе, которого нет», где в книжный город, населенный персонажами книг, попадает пионер Слава Курочкин («Приключения в городе, которого нет», сцен. С. Муратов, М. Розовский, реж. Л. Нечаев, 1974). Впрочем, у этого сюжета была трудная судьба: не поладив с авторами сценария, от него отказался режиссер Леонид Мартынюк, и дебютант Леонид Нечаев, тоже увязнув в конфликте с драматургами, согласился поставить фильм только из-за обещания последующей работы на «Беларусьфильме». Не совсем согласный с устройством художественного мира и сюжетными перипетиями – а больше всего с кислой дидактикой – Нечаев, тем не менее, поставил отличный фильм, не похожий на все последующие, в которых он создавал сюжет вместе с автором сценария. Первый мир, созданный им, вполне открыт для постороннего, другого, пришельца – читателя книг. И нечитателя тоже – потому что Славка Курочкин, увлеченный точными науками, презирает художественные книги и не знаком с хрестоматийными сюжетами. Этот мир по устройству монархия, в которой истинную власть имеет советник коммерции из сказки «Снежная королева», воплощение самого что ни на есть злого зла, желающего абсолютной власти. Его цель – изменить законы мира, то есть с помощью глупого нечитателя изменить сюжеты и концовки книг, по которым живет мир: для начала казнить бунтаря Тибула из «Трех толстяков». В услужении у него тайная полиция и несколько отвратительных персонажей, вроде Квакина из «Тимура и его команды», которым противостоят – и сюжетами осуждены противостоять вечно – Тимур, соответственно, с командой, Пеппи Длинныйчулок, Гаврош и другие чрезвычайно положительные персонажи.

При иной трактовке, неуловимой для детского восприятия, этот мир, по природе постмодернистский, прочитывается как один из кругов ада для литературных персонажей, в котором они вынуждены вечно повторять одни и те же действия, чтобы прийти к одному и тому же финалу: сизифов труд. Советник коммерции в таком толковании неожиданно освещается светом героя, который стремится разорвать круг повторений и преодолеть Рок. Но в рамках детской сказки оставлена только история о деспотичном правителе, который будет разоблачен и свергнут – так и должно происходить раз за разом. Прелесть и недостаток сюжета – как раз в абсолютной, плакатной чистоте и ясности всех сил в сюжете: в читающей стране СССР каждому ребенку было ясно, кто хороший, кто плохой и что будет дальше. Но и в таком простом мире проявляется основной мотив будущего нечаевского художественного мира – герой должен научиться различать сущности, даже не добро и зло (слишком просто!), а истинные намерения каждой стороны, должен быть начеку и ежеминутно сомневаться в подлинности внешних проявлений. Не согласный с упрощенным устройством книжного города, в следующем фильме Нечаев, вместе со сценаристом Инной Веткиной, создал гораздо более сложный мир, в котором главной темой и физическим законом становится как раз неразличение добра и зла, их сходство, перетекание одного в другое, игра в прятки и притворство.

Мир всех последующих киносказок Нечаева напрочь лишен иерархии, внятного для героя и зрителя порядка – чистый хаос. Он неизменно обескураживал редакторов и членов худсовета киностудии, которые всеми силами сопротивлялись вольному мироустройству и стремились его упорядочить. То есть попадали в ловушку этого мира – вот отгадка всех, часто глупейших претензий редколлегии к нечаевским замыслам: к тому, что черепаха Тортилла не может опекать лягушек, потому что она черепаха; что Тим Талер не может продать свой смех, потому что положительный герой не может быть дельцом; что лисенка Людвига не существует, потому что он не может существовать.

Между тем ключ к устройству этих миров прост – путь. Мир существует, потому что он есть путь героя. Путь не может быть запланирован, предсказуем и внятен, его последовательность иллюзорна, перипетии витиеваты, цель, хоть и намечена, но неясна и легко может превратиться в другую цель или исчезнуть (еще один парадокс, неприемлемый для упорядоченного редакторского ума). Поэтому мир нечаевских сказок в каждый миг изменчив, места действия, в отличие от мира книжного города, не определены изначально, пространство стремительно движется, словом, этот мир-хамелеон проявляет характер ребенка – тем и понятен, и приятен ребенку-зрителю и неинтересен неподвижному взрослому.

Герой фильмов Леонида Нечаева задуман одиноким – и это самая честная и достоверная трактовка детства в белорусском кинематографе. Белорусский детский кинематограф, по идеологической традиции, заведенной Надеждой Крупской, привык изображать ребенка почти всегда в коллективе, окруженным людьми, с непременным присутствием взрослых, и жизнь героя в таких обстоятельствах сводится к установлению отношений с другими. Одинокого героя-ребенка можно найти, как ни удивительно, в фильмах Льва Голуба, но в них одиночество оправдано жанром драмы. В сказках Нечаева одиночество главного героя абсолютно естественно по иной причине: потому, что с каждой сказкой ребенок живет один на один и познает мир, легко отстраняя посредников. Сказочный герой всегда одинок и совершает путь один, главным законом сказочных сюжетов становится прямое соприкосновение двух сил – героя и мира. Все другие персонажи – не более чем часть мира, с которым герой общается поверх их голов.

Путь героя (читай, мир героя) играет с ним, и их общение сводится к трем вариантам взаимодействия: путь ведет героя, или герой сам определяет путь, и в этом случае отношения с миром существенно усложняются, или герой пребывает в постоянной борьбе с миром, то есть в непрерывном испытании и познании его. В первом случае герой освобожден от мук выбора, мир все решает за него, и герою остается только совершить назначенный путь, который так ласков к нему, что сам предлагает выход из затруднительных положений. Герой встречается со своей судьбой и потому всегда фаталистичен, гибок, изменчив. На полном случайностей пути от него требуется лишь дождаться момента, когда мир изменится, и воспользоваться этим. Нежность отношений героя и мира проявляется в их прислушивании друг к другу: «Сможешь ли вот так?» – «А ты мне поможешь?». Во втором случае, когда герой сам определяет путь, мир начинает играть с ним в прятки, требуя разгадать свои намерения, ребусы, уловки. Он предлагает герою один за другим варианты событий, испытывая его волю, твердость решений, верность однажды сделанному выбору. «Потягайся со мной!» – говорит путь в третьем случае, меняясь непредсказуемо, немилосердно требуя от героя раз за разом менять стратегию, пересматривать ценности, становиться еще более гибким, взрослеть. Первый путь похож на череду соединительных союзов – «и, и, и», второй – сплошное «или, или, или», третий – непрерывное «но-но-но».

Первый настоящий, собственный персонаж Нечаева, созданный в соавторстве с Инной Веткиной, – Буратино целиком подчинен своему пути («Приключения Буратино», сцен. И. Веткина, реж. Л. Нечаев, 1975). Это самый легкий герой сказочного мира, увлеченно совершающий отведенный ему путь. Он дружелюбен к миру, и мир удивлен ему. Душа плута ведет Буратино дорогой, в которой каждый герой, будь он

положительным или отрицательным, помогает ему совершить путь и осуществить судьбу. Помощь мира он воспринимает как должное. Буратино не способен противиться – только искренне изумляться мироустройству и отвечать ему беззлобно: так ласково сообщают близкому об оплошности. Буратино открыт миру, как все нечаевские герои, но больше них гибок и добр, возможно, благодаря тому, что свою историю он совершает в первый раз, буквально, только что появившись на свет и впервые отправившись в путь.

Для героини следующего фильма Красной Шапочки был создан другой мир и другой путь – путь осмысленного выбора («Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки», сцен. И. Веткина, реж. Л. Нечаев, 1977). Если Буратино проживает свою судьбу впервые, наобум и оттого авантюрно, то Красная Шапочка начинает путь настоящим судьбоносным решением – она снова отправляется к бабушке, хотя всего годом раньше такой же путь едва не кончился бедой. Красная Шапочка соглашается наступить на те же грабли, «так ничему и, не научившись», по взрослым «мудрым» меркам. Нечаев во всех фильмах сражается против восприятия мудрости как добродетели, связывает ее с душевной черствостью и вкладывает в уста персонажей всегда похожие слова: «мудрость – это немного другое, мудрость связана с осторожностью». «Шапка пошла к бабке», потому что не могла не пойти – «а вдруг бабушка действительно больна». Ее отношение к миру во многом фаталистично, но помимо осознанного исполнения судьбы, Красная Шапочка спокойно следует своему выбору, не принимая доводы настроенного слегка против нее мира. Ее путь – путь прояснения неясного. Если призвание Буратино – пройти череду случайностей и научиться различать сущности, то Красной Шапочке поручено сущности назвать, вернуть настоящие названия невнятным, утратившим имена явлениям: добро, милосердие, себялюбие, зависть. Ей дан важный дар называния, равного оживлению. Занимаясь самой трудной и значимой работой детства – давая сущностям имена, она очищает их от наносного и ложного и тем самым вызывает к жизни: доброту злобного волка, прекраснодушие толстого волка, самостоятельность принца и др. В отличие от трикстера Буратино, напрочь лишенного этой способности, Красная Шапочка – чистый возвышенный художник. Ее путь, как ни странно, становится путем творческого свершения: она преобразует довольно трудный, стереотипный, живущий по привычке мир, называя его новыми чистыми именами, стирая его инерцию.

Для всех последующих героев Нечаев готовит более сложный, взрослый путь непрестанного нравственного выбора – настоящий путь героя сказки. Этот путь относится к герою-ребенку как к равному себе, без поблажек и скидок на возраст. Все герои, которым достается этот путь, продолжают его друг за другом, как будто это один и тот же взрослеющий герой. Начинает – Тим Талер, заключивший вполне выгодное пари с сомнительным бароном фон Тречем («Проданный смех», сцен. И. Веткина, реж. Л. Нечаев, 1981). Аморальность пари так изумила членов худсовета киностудии, что они долго сопротивлялись разрушающему стереотипы образу Тима: по нравственным канонам советского детского фильма, герой, если ему позволено быть положительным, не может торговать своей душой, или проще – он не может хотеть денег. Хотя Тим заключает пари не на деньги, а на более существенное и понятное любому ребенку – на постоянную удачу. Нищий, потерявший отца-бедняка Тим, хочет стать не богатым, а везучим, его путь – испытание не благополучием (которое для него так чуждо, что от начала до конца истории длиной в три года он хранит свой детский костюм бедняка, и тот оказывается ему впору), а удачливостью. И только к ней он оказывается не готов и, в конце концов, выбирает остаться невезучим, но душевно полным и окруженным знакомыми, нищими, добрыми людьми. В детском сюжете внезапно прочитывается судьба целого поколения (или многих): спустя какой-нибудь десяток лет после того, как киностудия изумилась необычному сюжету, после распада Советского Союза в положении Тима очутилась едва ли не вся бывшая большая страна. Соблазнительные, почти чудесные возможности в обмен на маленькие нравственные уступки, конфликт чистейшей, бесхитростной честности и изобретательного делячества, поиск и оправдание выгоды, и просто другие нравственные подходы к заработку стали обычным делом, с которым многие справиться не сумели, как не смог Тим, оттого что рос в других нравственных координатах. Недостижимая задача Тима – вернуться в мир, который он покинул. Путь, сопротивляющийся ему, в этом сюжете получает точное воплощение – барона Треча, куда более изобретательного в деловых отношениях, проявляющего больше гибкости и смекалки в ответ на беспомощные попытки Тима изменить путь.

Похожий мир дан кристально честному лисенку Людвику Четырнадцатому Ларссону, который точно так же не умеет приспособиться к нему («Рыжий, честный, влюбленный», сцен. Г. Полонский, реж. Л. Нечаев, 1984). Функцию барона Треча выполняет все лисье семейство: деляческий мир барона – это весь хищный лисий мир. Вегетарианец Людвик, как нищий Тим, обнаруживает его подвижность, изменчивость не только правил, но и принципов мироустройства, стоит приблизиться к его пределам, – словом, открывает существование разных миров, слитых в одно и противоречащих друг другу.

Звездному мальчику и Питеру Пэну в таком мире приходится еще сложнее – если Тим Талер и Людвик все же помнят и ищут мир, в котором они «свои», то Звездный мальчик – чужак повсюду («Сказка о Звездном мальчике», сцен. И. Веткина, реж. Л. Нечаев, 1983). Путь испытывает его инаковость и застав-

ляет принимать свои правила. Питер Пэн, владелец своего собственного мира, всякий раз отчуждает его от себя, приводя в него чужаков, и следует самой вычурной и невозможной цели – стать своим в мире, который сам же создал чуждым себе («Питер Пэн», сцен. Е. Баринова, реж. Л. Нечаев, 1987). Питер Пэн проживает одни и те же приключения, как в первый раз, будто актер, изо дня в день, блестяще играющий пьесу. Он чужак в знакомом до мелочей мире, каждый раз, выдумывающий его, заново, вступающий с ним в бой, чтобы проиграть и снова вступить на виду у новых зрителей: в его судьбе заметна та же сизифова обреченность, что у жителей книжного города, которого нет.

Следуя разными путями, герои всех миров Леонида Нечаева получают главный опыт детства – опыт различения сущностей, их называния и присвоения, распознавания «своего» и «чужого», иначе говоря, определения себя и мира. Их отношения с миром всегда интимны, в них не допускается третий, посредник, связной, и каждый шаг героя отзывается в мире, который так подвижен и гибок, что его движения влияют следующие шаги героя.

Возможно, от необходимости различать сущности в киносказках Нечаева происходит тема притворства, игры в прятки, двойничества. Не отсюда ли его любовь к персонажам-близнецам, населяющим все фильмы, к умножению схожего (близнецы в сказках «Рыжий, честный, влюбленный», «Проданный смех», «Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки», «Питер Пэн» и даже в несказочном фильме «Примите телеграмму в долг»)? Двойников, мнимых и настоящих, так много, что они становятся не просто обитателями, а основным свойством миров Нечаева – миров, множащих персонажей по образу и подобию, крошечных солярисов, практикующихся в копировании. Возможно, идея двойников выражает суть: мир, о котором говорит Нечаев, тоже ребенок, проживающий детство. Музыка, выросшая из инструмента создания формы и содержания в физический закон художественного мира, тоже объясняет главное свойство этого детского мира: «ребенок воспринимает мир в абсолютном счастье, а счастье лучше всего выражается в песнях».

Морунов А.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ГЕНЕТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ РАННЕГО КИНЕМАТОГРАФА И ФОТОГРАФИИ В БЕЛАРУСИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Ранние этапы развития белорусского киноискусства в конце XIX – первой трети XX столетий тесно связаны с развитием фотографии. В области техники такая связь очевидна в развитии фото- и кинокамер, носителей изображения, съемочной оптики. Как относительно новое искусство в конце позапрошлого столетия фотография многое заимствует из современной ей живописи. Первоначальное планово-композиционное построение фотографического кадра аналогично живописному, в первую очередь академической живописи, а его содержательное наполнение осуществляется в русле преобладающих стилей своего времени, таких как символизм и модерн. Большая глубина резкости изображения, свойственная оптике в конце XIX – первом десятилетии XX веков заставляет фотографов портретистов детально продумывать детали фона, которые становятся активным элементом визуального текста. Трудности с фиксацией движения определяют преобладание статичных постановочных кадров. Таким образом, не только общие культурные тенденции, но и уровень технического развития оказывают влияние на фотографию. Попытки превратить фотографию из простого технического процесса в изящное искусство порождают такое направление как пикториализм, когда фотографическими (манипуляции с экспозицией, диафрагмой, использование специальной оптики) и художественными (манипуляции с полученным изображением) средствами снимку придаются «живописные» черты. Под ними подразумевалось в первую очередь снижение резкости изображения, как в произведениях прерафаэлитов. На Западе расцвет пикториальной фотографии приходится на рубеж столетий, тогда как наиболее значимые пикториальные произведения белорусских авторов будут созданы только в 1920-е годы. В конце 1910-х происходит технический скачок в развитии киносъемки. Фактически дальнейшее развитие кино, а также документальной фотографии – в основном репортажа, сместило приоритеты в эстетической ориентации обоих техногенных видов искусства. Теперь вместо подражания живописи начинает происходить активное взаимовлияние фотографии и кинематографа.

В техническом аспекте развитие кино и фотоискусства конца XIX – первой трети XX столетий определялись двумя наиболее значимыми изобретениями. В области фототехники таким изобретением стал так называемый затвор Юрковского, изобретенный витебским фотографом Сигизмундом Юрковским и запатентованный им в 1883 г. Конструкция затвора позволяла равномерно экспонировать фотопластинки, значительно повышало скорость фотосъемки. Фотокамеры с использованием затвора Юрковского выпуска-

лись во Франции до 1920-х годов. Конструкция в значительной степени улучшило качество изображения в том числе благодаря возможности снимать на небольших выдержках, получая резкие изображения движущихся объектов. Если более ранняя фотография требовала длительной экспозиии, при которой портретируемый должен был на несколько секунд замереть совершенно неподвижно, то совершенствование конструкции затвора положило начало развитию уличной фотографии, фотожурналистике и многим другим направлениям фотографии, где требуется фиксация не только объектов съемки, но в первую очередь совершаемого ими действия.

Другим важным новшеством, положившим начало киносъемке, стал разработанный в 1894 году белорусско-польским изобретателем Казимиром Прушинским прототип кинокамеры под названием плеограф. Фактически, аппарат был усовершенствованной версией фотокамеры, рассчитанной на скоростную съемку. Носителем изображения вместо пластинок стала 35-ти миллиметровая кинопленка. Отсюда название аппарата. Нужно отметить, что плеограф был изобретен годом ранее, чем братья Люмьер запатентовали свою версию кинокамеры. Недостатком разработки Казимира Прушинского была громоздкость устройства. Оператору приходилось одной рукой вращать ручку, с помощью которой в камере прокручивалась пленка. В свою очередь, это могло повлиять на равномерность смены кадров и качество изображения. По этим причинам первые плеографы не получили широкого распространения. В 1898-м году конструкция была усовершенствована и стала изветна под названием «биоплеограф». С его помощью Казимиром Прушинским были сняты несколько фильмов: хроникальный «Каток в Лазенковском дворце», игровые «Повеса возвращается домой» и «Приключения извозчика». Организованное Прушинским общество Pleograf считается первой польской киностудией. В 1909-м конструкция плеографа получила дальнейшее развитие. Пленочный отсек камеры вмещал 122 метра 35-миллиметровой кинопленки. Пленка прокручивалась при помощи пневматического устройства, аналогичного простому велосипедному насосу. Закачанного в механизм воздуха хватало на 10 минут работы камеры. В свою очередь оператор получил возможность держать камеру двумя руками. Благодаря простоте и надежности такой камеры, получившей название «Аэроскоп» или автоплеограф, она была запатентована во Франции и Великобритании, став первой в мире ручной кинокамерой. Впоследствии аэроскоп использовался для военной аэрофотосъемки в годы Первой мировой войны, в дальнейшем камера использовалась до возникновения звукового кино. Незадолго до Первой мировой войны Прушинский работал над методами синхронизации изображения и звука, однако война помешала продолжить исследования.

Если рассматривать художественный аспект развития кино и фотографии, то в первую очередь нужно заметить, что пикториализм никогда не был мейнстримным направлением в белорусской визуальной культуре. Успех Яна Булгака был скорее исключением. До Первой мировой войны подлинно пикториальные снимки, подражавшие стилю импрессионистов и прерафаэлитов в принципе редкое для Беларуси явление в отличие от Западной Европы. Наиболее заметными чертами построения изображения в кино и фотоискусстве того времени были: большая глубина резкости при достаточно высокой четкости изображения, большое внимание деталям фона, который был активным содержательным элементом кадра, постановочность, сложное композиционное построение мизансцен. Для примера можно привести кадр из художественного игрового фильма-комедии «Антось первый раз в Варшаве», снятого в 1908 году польским режиссером Болеславом Матушевским – членом общества Pleograf. Выход этого фильма, самого раннего из дошедших до наших дней, считается датой основания польского кинематографа. Следует оговориться, что несмотря на польскую принадлежность фильма, он является продуктом, если так можно выразиться, общей с Беларусью культурной среды того времени.

1

Если сравнить этот кадр (1) с одной из студийных фоторабот графа Бенедикта Тышкевича (2), сделанной в 1900-е годы на фотостудии в белорусском имении Вялое (в современном Воложинском районе Минской области), становится очевидной общность технических и художественных приемов в кино и фотографии. Также заметной здесь является «живописность» этих изображений.

2

Впоследствии все более определяющее развитие как для кино, так и для фотоискусства приобретает документальный жанр – в первую очередь репортаж. Этому способствует как развитие съемочной техники, так и социальные условия. Массовым заказчиком фотографической продукции становятся периодические издания - газеты. Требования к фотографии меняются. Из кадра должно быть очевидно, где происходит действие и в чем именно это действие выражается – отсюда спрос на общие планы, в визуальном тексте которых локализуется действие, его время и место. Начавшаяся вскоре война еще больше усиливает спрос именно на такие снимки. Похожим образом развивается киноискусство в 1910-е годы. Как репортаж в фотографии, в кинематографе актуализируется кинохроника, которая также становится принадлежностью массовой информации – коллективных просмотров. Для иллюстрации можно привести фотографию вилейского фотографа Берки Бермана (предположительно 1930 г.), где, возможно, запечатлено массовое скопление людей по случаю приезда в Вилейку президента Польши Мостицкого.

3

На снимке (3) заметно не только внимание автора к композиции, выбору точки съемки, но и содержательная сторона: узнаваема вилейская улица, на которой собрался народ, привлеченный неким событием.

Похожий поход к построению изображения, на этот раз в игровом художественном фильме «Лесная быль», (1926 г. реж. Юрий Тарич) сцена уличных боев в Минске в июле 1920 года (4). Здесь сымитирована хроникальная киносъемка с реконструкцией подлинных событий шестилетней давности на подлинных локациях. В кадре можно видеть привязку к конкретному месту – минская улица, времени (советские вывески на зданиях для съемок были заменены на характерные для 1920 года) и сами уличные бои. В приведенном кадре можно даже видеть, в какое время происходит событие. Причем при всей информативности изображения, здесь также заметно внимание к композиции – направляющим диагоналям бордюра, карнизов зданий и вертикальному ритму архитектурных элементов, которые визуально резонируют движение бегущих вооруженных людей. Как на фотографии, так и на кадре из фильма мы видим, что некоторые изменения произошли в композиционном построении – большее значение в нем приобретает усиление динамичности изображения с помощью ритма, диагоналей, перспектив, большого количества воображаемых треугольни-

ков. В довоенном кино и фотографии в композиционном построении как правило преобладало стремление уравновесить между собой фигуры в кадре.

4

В 1920-30-е годы начинает наблюдаться новая тенденция, противоположная той, что господствовала в начале века. Если раньше фотография испытывала большое влияние живописи и, в сою очередь, оказывала влияние на ранний кинематограф, то теперь уже кино привносит новые приемы в фотографию. Наиболее заметно это проявилось в жанре портрета, именно – крупный план. В некотором смысле крупный план пришел в кинематограф из изобразительного искусства и фотографии, где был трансформирован в новый художественный прием – то есть мы имеем обратную генетическую связь. Дело в том, что кинематографический крупный план во многом связан с развитием оптики: для него требуется небольшое фокусное расстояние и широко раскрытая диафрагма. Тогда резко очерченное изображение портретируемого визуально отделяется от размытого фона. Фактически присутствует только два плана изображения, где фон, в отличие от классического без фонового портрета имеет второстепенное вспомогательное значение, визуально придает изображению объем, расставляет значимость фигур, дополняет информативность кадра, но отнюдь не работает в качестве равноправного элемента как это было распространено в период преобладания символизма.

Для примера: кадр из фильма «Лесная быль» (1926) (5) и портрет крестьянина работы Исаака Сербова (между 1910 и 1915 гг.) (6).

5

6

Как видно из хронологии этих изображений, вопрос о первоначальном происхождении крупного плана из искусства кино или фотографии остается открытым. С наибольшей вероятностью речь идет о взаимовлиянии и взаимопроникновении двух близких видов искусства. Однако очевидным остается факт отделения техногенных визуальных искусств от живописи и графики, произошедший в первой четверти прошлого века. Аналогичное построение изображения в изобразительных искусствах возникнет позже уже под влиянием кино и фотографии.

Здесь был рассмотрен генезис преобладающего в Беларуси направления в развитии фото и киноискусства, которое, как видно из приведенного материала, имело особенности в сравнении с мировыми тенденциями. Наиболее заметной из особенностей является преобладающее тяготение к реализму на протяжении всего рассмотренного периода.

Петров В.Е.
(Украина, г. Харьков)

ПРОИЗВОДСТВО ЕСТЕСТВЕННОСТИ И ПСИХОЛОГИЗАЦИЯ: ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КИНЕМАТОГРАФА В НАЧАЛЕ 20-ГО ВЕКА

Отношение зрителя к экранному пространству в кинематографе меняется по мере выработки принципов репрезентации, направленных на достижение эффекта естественности воспринимаемого пространства. Процесс производства особого кинематографического пространства, направленный на достижение данного эффекта, называется нами производством естественности [1, с. 32]. По удачному выражению Паси Валиахо, «кинематограф представляется в качестве своеобразной экспериментальной лаборатории, в которой изолируются и организуются аффекты, эмоции, жесты и выражения лиц, а также производятся новые модусы существования» [5, с. 105]. Результатом работы этой «лаборатории» становится практически универсальный эстетический формат, получивший название «классического» или «голливудского». Основными элементами этого формата, или стиля, становятся, в том числе, особое использование кинематографического монтажа (переход от трюкового к повествовательному использованию) [3, с. 29], натурализм в актерской игре и организации мизансцены [3, с. 222], драматическая структура и окончание фильма [15, с. 36], «полноценный» полуторачасовой формат, и так далее. Производство естественности осуществляется здесь в том, что кинофильм, по замечанию Тома Ганнинга «позволяет себя рассматривать, при этом, не репрезентируя себя в качестве рассматриваемого» [3, с. 723-24]. Изобретение этого формата, наряду со стандартизацией и «окультуриванием» пространства кинотеатра, а также выработкой четких правил поведения в зрительном зале, были направлены на гомогенизацию кинематографического пространства репрезентации, и, в конечном счете – на производство эффекта естественности, в котором могло бы реализоваться скрытие репрезентируемого пространства.

Отношения зрителя к киноэкрану в пространственных условиях классического кинематографа находят свою формализацию в психологическом дискурсе. Автор первой книги, в которой предпринималась попытка психологического осмысления отношений зрителя к киноэкрану, «The Photoplay. A Psychological Study» 1916 года, Гуго Мюнстерберг, сознается в том, что изучаемый им кинематограф – это кинематограф по форме близкий к классическому, а не раннему (более подробно о различии классического и раннего кинематографа Gaudreault and Marion: «История раннего кинематографа ведет нас, последовательно, от появления технологического процесса – аппарата записывающего движущиеся образы – к … конституированию развитой среды, превосходящей и определенным образом сублимирующей аппарат» [перевод с английского здесь и далее мой – В.П.] см. в статье «A medium is always born twice…», 2005 а так же материалы конференций «The Second Birth of Cinema: A Centenary Conference» на сайте http://conferences.ncl.ac.uk/secondbirth).

Мюнстерберг пишет: «Я могу откровенно признать, что был одним из тех поздно приходящих снобов. Хотя я всегда страстно любил театр, я считал ниже моего достоинства как профессора Гарварда посещать показы движущихся картин, так же, как водевильных представлений, музеев восковых фигур или концертов фонографа… [однако] в прошлом году [1913] мы с другом рискнули посмотреть «Дочь Нептуна», и мой переход осуществился очень быстро. Конечно, теперь я зачарован «мувис», и хотя мой случай может быть немного хуже среднего, весь мир сейчас опутан теми же чарами» [4, с. 60].

Рассматривая кинематографическое зрелище с точки зрения рафинированного эстета, Мюнстерберг утверждал, что «зачарованная аудитория в кинотеатре находится, безусловно, в состоянии повышенной внушаемости» [4, с. 60-61]. Осмысляя опыт просмотра кинофильма на экране через метафору зеркала, Мюнстерберг, за двадцать лет до Лакана, утверждает «с обманчивой простотой», что «в фильмах… наше воображение проецируется на экран» [4, с. 61].

Как «воспитанный» зритель в «воспитанном» кинематографе, Мюнстерберг, по сути, воспроизводит социально-пространственные механизмы кинематографа в виде идеальных психологических форм субъекта («зритель проецирует»). При этом Мюнстерберг настаивает на «отделении кинематографа от повседневной жизни», и особенно – на очищении его от любых следов коммерции. Кинофильм (и кинематограф) представляется как пространство, из которого должен быть изгнан коммерческий интерес, как пространство свободной эстетической деятельности.

Примечательно, что Мюнстерберг, написавший незадолго до этого работу, посвященную психологии рекламы [4, с. 61-62], требует от кинематографа подобной эстетической и нравственной чистоты. Такое требование резко расходиться с реалиями (особенно американскими) кинематографа, в которых его использование для рекламных и пропагандистских целей начинало приобретать все большее распространение.

Уже в 1922-м году описание рекламы журнала «Photoplay» использует предложенную Мюнстерберг психологическую терминологию для объяснения значения кинематографа для успешного продвижения товара.

«Каждая женщина проживает свою жизнь на экране»,
иллюстрация из журнала PHOTOPLAY, 1922 год

Жульетт Косс оставляет следующие комментарии к данному изображению: «первый рисунок гласит: «Каждая женщина переживает свою жизнь на экране». Изображения рассказывают историю, соединяющую просмотр фильма, рекламу и удовлетворенное потребление: увидев, как актриса на экране проигрывает запись и, прочитав журнал, женщина покупает граммофон, чтобы играть музыку для своих собственных гостей. Колонки текста в правой стороне, подражая газетному формату, представляют серию разбавленных фрейдистскими претензиями и клише 1920-х годов американской рекламы. Зрители проецируют свои собственные личности на экран фильма, причем женщины-зрители особенно склонны к переживанию «чаяний, мечтаний, желаний... за изображенными сценами. Неясное, но оптимистичное зеркало, экран отражает надежды женщины на розовое будущее; побужденная тем, что она видит, она возвращается к традиционным формам рекламы в попытке направить свои эмоции. В этом мире кинематографического целлулоида, вы – то, что вы покупаете, особенно если вы современная женщина»» [4, с. 53]. Реклама заключается словами: «Каждая женщина проживает свою жизнь на экране, находя [в нем] материал для создания того домашнего очага, который она желает построить» [4, с. 53].

Производя «непроговариваемые» психологические желания женщины данная реклама тут же предоставляет возможности их удовлетворения через идентификацию с товарами/пространствами на экране. Судя по тому, что в 1922-м году «в США еженедельно продавалось 40 миллионов кинобилетов, при этом большую часть покупателей составляли женщины» [4, с. 53], можно представить, насколько эффективным средством воспитания в рабочих новых потребностей был кинематограф уже в то время. К тридцатым годам, как отмечает Затц-Диаз, экспорт киноиндустрии США в зарубежные страны становится тем «тараном», который пробивает дорогу для остальных производителей: перенимая показанный на экране американский стиль жизни, зрители по всему миру стремятся приобрести соответствующую ему атрибутику [6, с. 325].

Таким образом, функция киноэкрана в контексте процедуры психологизации пространства при капитализме двойная. С одной стороны, это превращение внутреннего во внешнее: экран предлагает внешний, пространственный, фетишизированный референт (в виде идеализированного образа пространства) для фундаментальной «недостаточности» рабочего, произведенной в поле психологизации в качестве уникальной, несимволизируемой индивидуальности («потаенные желания, блуждающие в глубине»), т.е. представляет антагонистические общественные отношения в качестве репрезентируемых, а значит – потребляемых. С другой – превращение внешнего во внутренне: частичные образы товаров и пространств, производящие-

ся на экране, усваиваются зрителем в качестве элементов его психических переживаний, фантазий, в качестве объектов, которые могут, наконец, поспособствовать разрешению его конфликтной социально-классовой позиции. Кинематографическая форма, направленная на достижение эффекта естественности является, в данном случае, пространственно-материальной стороной процесса психологизации, тем онтологическим фактором, который формирует возможность «проективного» отношения зрителя к экрану.

Психологизация зрителя и киноэкрана способствует превращению кинематографа в пространство производства естественности, скрытия пространства пространством. В классическом кинематографе происходит, с одной стороны – производство образа, «слепка» действительного социального пространства, а с другой – воспитание особого субъекта-зрителя, способного этот образ воспринимать, «считывать», и через него учиться правильному способу «считывания», потребления социального пространства. Следовательно, справедливо утверждение Затц-Диаза о том, что кинематограф является ключевым элементом культурной логики индустриального капитализма [6, с. 240], а также социальным пространством, занимающим важную роль в процедуре психологизации капитализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров В.Е. Производство естественности: анатопия зоологического и кинематографического пространств // Вiсник ХНУ iменi В.Н. Каразiна. – № 1130. – Серiя «Фiлософiя. Фiлософськi перипетiї». – Харкiв, 2014. – С. 30–46.
2. Burch N. How We Got into Pictures: Notes Accompanying Correction Please //Afterimage. – 1981. – T. 8. – №. 9. – C. 26.
3. Gunning T. R. D.W. Griffith and the Narrator-system: Narrative Structure and Industry Organization in Biograph Films, 1908-1909. – New York University, Department of Cinema Studies, 1986.
4. Koss J. Reflections on the Silent Silver Screen: Advertising, Projection, Reproduction, Sound // Kritische berichte-Zeitschrift für Kunst-und Kulturwissenschaften. – 2013. – T. 32. – №. 2. – C. 53–66.
5. Väliaho P. Mapping the moving image: gesture, thought and cinema circa 1900. – Amsterdam University Press, 2010. – 255 c.
6. Zatz-Diaz I. “A most remarkable room that did not exist before:” the production of screen space and Fordist modernity. – Volume 1. (дис. д-ра. филос. наук). – The City University of New-York, 2004. – с. 727.

Роговая Т.А.

(Украина, г. Киев)

ОБРАЗ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ВЕДУЩИХ В РЕКЛАМЕ

В статье осуществлено попытку разобраться в ситуации активного участия телевизионных ведущих в промо и рекламных кампаниях, а также научно определить риски, которые провоцирует эта ситуация.

Телевизионная реклама по своей природе должна содержать не только яркие символы, но и образы, которые констатируются у людей, в их подсознании с чувством уверенности и комфорта. Именно поэтому достаточно часто создатели такого телевизионного продукта прибегают к способу завлечения телевизионных персонажей для создания успешных проектов. Отметим, что каждый отдельный телеведущий должен помнить о том, что, создавая имидж себе, он создает имидж и телеканалу. Хотя возможен еще и другой вариант, который практикуется по большей части тогда, когда «телеорганизация создает себе определенный имидж и вынуждает придерживаться его и самих ведущих» [7, с. 11-17], на чем акцентирует внимание Г. Почепцов.

Коммерческая телевизионная реклама воспринимается по определенным законам потребления, среди которых стоит упомянуть следующий: «Потребитель склонен запоминать из рекламного объявления только нечто одно: либо один сильный довод, либо одну сильную мысль» [5, с. 32]. В случае привлечения телевизионных звезд, сильная мысль сосредоточена именно на образе. Следовательно, актуальность исследования сосредоточена на анализе участия экранных персонажей в рекламном дискурсе на правах объекта и описание типичных угроз подобной ситуации. В научной мысли к теме образа ведущих обращались И. Венгер, В. Гоян, И. Пенчук, Г. Почепцов, А. Шорина, В. Цвик; коммуникативный аспект рекламы рассматривали В. Владимиров, В. Коломиец, О. Гордякова и др. Что характерно, не встречается комплексных разведок, которые анализируют работу телевизионных модераторов и дикторов (ведущих новостей – по аналогии с периодом 60-80х гг. – **прим. авт.**) через призму рекламных стратегий и технологий.

Впервые тенденция привлечения телевизионных популярных людей начала прослеживаться в середине 90-х годов, когда успешные ведущие хотели еще большей славы и успеха, поэтому соглашались на участие в подобном. Пожалуй, одной из наиболее ярких фигур на этом небосклоне можно считать Леонида Якубовича, который с 1991 года – несменный ведущий капитал-шоу «Поле чудес». Ведущий не раз принимал участие в рекламных кампаниях московских финансовых учреждений, но запомнился зрителям рекламой кабельного пакета «Телекарты» в виде анимационного героя Медведя и в роли камео (актер или ведущий представляет сам себя – прим. авт.) в рекламе препарата «АД Норма» со специфическим слоганом: «И

я летаю». Стоит отдать должное разработчикам рекламы, которые сделали акцент именно на хобби ведущего – пилотирование самолетов.

Для примера, в Америке именно в начале 90-х годов наблюдается пик телевизионной рекламы. «В среднестатистическом домохозяйстве телевизор работает в течение 7 часов в день. Дети от двух до пяти лет смотрят телевизор около 4 часов в день. Эти дети просматривают 20 тысяч рекламных клипов в год» [8, с. 17].

Среди них на постсоветском пространстве можно вспомнить ситуации, когда ранее известные актеры кино, стали актерами рекламных роликов. Например, Эвелина Бледанс в рекламе «Альфа-банка», Александр Семчев в рекламе пива «Толстяк». Сегодня такая тенденция также заметна в телевизионных эфирах, как российского, так и украинского пространства. Например, Дмитрий Нагиев («Окна», «Дом», «Золотой граммофон. Телевизионная версия концерта») стал лицом компании «МТС», Леонид Парфенов («Намедни») – телевизоров торговой марки «Philips».

Особенность стартового периода коммерческих телеканалов для постсоветских стран вызвана открытием информационного пространства, а также значительной коммерциализацией эфира. Так, в 1992 году объем рекламного рынка телевизионной рекламы в России составлял 35 млн. долларов, в 1993 г. – 115 млн. долларов, в 1994 г. – скачок вложений и инвестиций до 590 млн. долларов, а уже через год упал на 30 млн. [5, с. 31]. Можно предположить, что с годами не будет наблюдаться особого прироста прибыли от рекламы, скорее всего, этот процесс остановится, в том числе и под внешними факторами социальной и политической действительности.

Украинские коммерческие телеканалы и продакш-студии также используют технологию привлечения успешных имиджей для рекламы товара или услуг, поскольку экранный персонаж воспринимается как компетентный человек во всем, о чем говорит; он имеет определенный статус, хороший и здоровый вид, который является основанием говорить о финансовых успехах. Трудно не согласиться с тем, что ведущий выглядит как человек, который зарабатывает достаточное количество денег, имеет солидный образ, владеет определенными состояниями. Такое впечатление формируется в аудитории благодаря комплексному взаимодействию трех уровней имиджа (биологического, психологического и социального) и «ценностного, поведенческого и символического» [4, с. 11] субуровней. Рассматривая украинских ведущих в этом поле, целесообразно определить их в несколько групп и детально описать каждую из них.

Типология ведущих как участников коммерческого рекламного дискурса

Ведущие, которые принимали участие в рекламных компаниях один раз.

Ведущие – постоянные участники рекламной индустрии;

Ведущие, которые изначально были участниками проектов, а теперь являются и лицами торговых марок;

Иностранные ведущие, которые сделали свою карьеру в украинском телевизионном поле, и являются частью рекламных кампаний.

Группы ведущих в коммерческом рекламном дискурсе представлены не однородно, а также, что характерно, нельзя выделить временные рамки актуализации их дополнительной сферы деятельности. Далее предлагаются соответствующие примеры телеперсонажей, программ, которые они ведут и каналов (название программ представлено на языке оригинала – **прим. авт.**). Итак, к первой группе смело относим образы информационных ведущих Аллы Мазур и Людмилы Добровольской, которые принимали участие в кампании «Надра-банк» в 2006 году. В 2013 г. финансовая структура пережила первый кризис, а спустя полтора года перешла в стадию ликвидации.

Стоит упомянуть также Соломию Витвицкую («ТСН. Особливо») и Марину Леончук («Сніданок з 1+1») – лица ювелирных марок «Zarina» уже два года.

Вторая группа представлена самыми активными участниками рекламной индустрии, среди которых можно назвать Екатерину Осадчую, лицо компании торговой марки «Sumsung Note», ставшей таковой в начале февраля 2015 года. С учетом ее специфических стенд-апов в авторской программе канала 1+1 «Світське життя з Катериною Осадчею», ведущая часто использует логотип спонсора на своем микрофоне – «Ореанда» и начитывает короткий рекламный текст перебивки кофе «Karte Noire». Упомянем и ведущих-судей проекта «Мастер-шеф» (СТБ) Эктора Хименос Браво, Николая Тищенко и Татьяну Литвинову, которые постоянно самостоятельно или в рамках проекта средствами «product placement» рекламируют торговые марки «Щедро», кухонную технику «Пирамида». К этому же типу отнесем и Игоря Кондратюка, ведущего-судью 5-ти сезонов «Х-фактор» (СТБ), который не только продвигал марку «Lenovo», но и металлопластиковые окна фирмы «Veka» в отдельных роликах.

Второй тип наиболее широко представлен в контексте остальных, и для подтверждения приведем пример Аниты Луценко и Игоря Обуховского, которые в рамках всех сезонов шоу «Зважені та щасливі» (СТБ) продвигают минеральную воду «Моршинська».

В эту группу относится также образ Владимира Зеленского («Розсміши коміка», «Вечірній квартал», «ЧистоNews», Интер, 1+1, К1), который рекламирует в виде обыгранных фраз с коллегой Евгением Кошевым чай «Липтон Айз», а с сентября текущего года – лицо ювелирной компании «Золотой век».

Смело к третьему типу предложенной типологии можно отнести Елизавету Глинскую (участница «Мастер-Шеф», 2 сезон), которая является лицом торговой марки сыров «Комо»; ее коллега Алла Ковальчук стала экспертом программы «Все буде добре» и «Все буде смачно» (СТБ) и рекламирует подсолнечное масло «Олейна».

Рассматривая четвертый тип, вспомним латиноамериканского повара Эктора Хименес Браво, который также в программах СТБ продвигает специи собственной марки «Кулинарный шедевр». Более ярких представителей на украинском телевидении найти сложно, так же, как и в рамках российского телевизионного поля; достаточно вспомнить образ Тины Канделаки, которая в эфирах «Самого умного» всегда выглядела достаточно эффектно, а затем стала лицом шведской косметической компании «Oriflame».

Как видим, солидная часть рекламных компаний при участии ведущих использует «product placement», что, по словам О. Горядковой, М. Баженовой и Л. Елкиной «позиционируется как одна из немногих технологий, дающих возможность контакта с потребителем один на один» [3, с. 170]. Особенно это характерно для проектов, где зрителя учат что-то делать (кулинарные, талант, тревел-шоу – прим. авт.), а не просто сообщают информацию. Уточним, что согласно законодательству Украины «… трансляция программ может перерываться рекламой не чаще чем раз в полчаса. Действующий закон предусматривает следующие требования относительно размещения роликов во время трансляции кино- и телефильмов: если они длятся меньше 42 минут, то прерываться рекламой не могут вообще, если до 70 минут, может быть лишь один перерыв на рекламу, а если до 90 минут, два. Если же фильм длится дольше, рекламу можно размещать каждые 30 минут» [6]. Подобная практика введена в страны ЕС уже с 2007 года.

Успех рекламных кампаний с привлечением телевизионных персонажей и технологией можно объяснить так: «Люди стремятся подражать известным личностям с целью перенять удачный опыт. Именно поэтому влияние книжных (или телевизионных) героев оказывается настолько эффективным, что читатели литерально обучаются тому, что видят» [3, с. 171]. Следовательно, можно предположить, что именно сочетание двух описанных технологий и в будущем будет использоваться, в том числе и интернет-вещанием, но подобная ситуация провоцирует ряд сложностей и угроз, как например, постоянное использование одного и того же образа для рекламы различных товаров, что чревато падением рейтинга самого ведущего и не особо эффективным промо товара. Остается открытой и личностная позиция ведущего, его персональные, субъективные факторы и симпатии.

Сегодня же активно дискутируют как теоретики, так и практики, по поводу роли ведущего и ее мощности, насколько ведущий имеет право к проявлению своих личных убеждений, где пролегает граница между индивидуальностью и публичностью. Такой диссонанс в рассуждениях можно объяснить комплексно коммуникативной, искусствоведческой и психологической угрозой: «поглощение автоматизацией художественного виденья эмпирической реальности заострило проявление индивидуалистических тенденций в культуре, тенденций сознательного смыслоформирования в измерении Я-центрованости и интерсубъективности» [1, с. 32].

Принимая во внимание быстротечность и гиперразвитие телевидения, выдвигаются новые требования к экранному вещателю. И. Венгер замечает: «Телевидение создало всемирное общежитие телезрителей. Общение в таком виде происходит преимущественно по правилу: ведущий – зритель. Чтобы заинтересовать зрителя, телевизионный ведущий должен не только подбирать интересные темы для своих передач, но и быть интересной, сформированной личностью ... Незаурядный и многогранный – вот такой образ нового поколения ведущих» [2, с. 26]. С этим сложно не согласиться, поскольку зритель хочет видеть и слышать незаурядную персону, но и такую, которая не вызывает неприятных эмоций из-за частого появления на экране.

Отметим, что чем более успешный имидж, тем больше он сможет приносить прибыли и в будущем. Яркие имиджевые акценты находят свое отражение не только в информационно-развлекательных жанрах, что говорит о символизации образа ведущих, которые тесно связаны с коммерциализацией, но и могут трансплантироваться в другие смежные измерения телевизионного поля, как социальная или коммерческая реклама. Этот процесс в украинском медийном пространстве, по нашему мнению, имеет такие тенденции: 1. закупка, адаптирование и выход в эфир идентичных образов из заграничного вещания; 2. создание сугубо украинских образов, которые успешно реализовались на украинском медиа-ландшафте, а впоследствии транспортировались за границу (количественно таких уникальных образов гораздо меньше).

Разработка успешных проектов и правильное, концептуальное и равномерное внедрение образов ведущих в рекламные кампании поможет не только снизить риск невосприятия, но и заметно улучшит дивиденды от рекламы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алфьорова З.І. Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / З.І. Алфьорова. – Харків, 2008. – 44 с.
2. Венгер І. Ведучий телевізійної програми як особистість: теорія та практика / І. Венгер // Вісник Львівського університету. Серія «Журналістика». – Вип. 34. – 2011. – С. 26-33.
3. Гордякова О.В. Влияние различных способов размещения Product placement в художественной литературе на потребителей / О.В. Гордякова, М.А. Баженова, Л.А. Елкина // Психологические и психоаналитические исследования. 2010–2011 / Под ред. Н.Л. Нагибиной. 2011. – М.: Институт Психоанализа, Издатель Воробьев А.В., 2011. – С. 170-179.
4. Денисюк С.Г. Імідж політичного лідера в контексті розвитку української політичної культури: особливості формування та механізми реалізації : автореф. дис. ... канд. політ. наук: спец. 23.00.03 «політична культура та ідеологія» / С.Г. Денисюк – Київ, 2006. – 22 с.
5. Коломиец В. П. Телевизионная реклама как средство конструирования смыслов / В. П. Коломиец // Мир России. – 1997. – №1. – С. 29-54.
6. Писарев А. Без перерыва на программы. Нардепы предлагают показывать рекламу каждые 10 минут / А. Писарев // Закон и Бизнес. – №28 (1118). – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://zib.com.ua/ru/print/34916-nardepi_predlagayut_pokazivat_reklamu_ na_televidenii_kazhdie.html. – Название с экрана.
7. Почепцов Г.Г. Имиджелогия / Г.Г. Почепцов. – Москва: Рефл-бук, 2004. – 576 с.
8. Bibliography Raisonne for Sociology Course on the Mass Media Complete and annotated by Jack Niemonen University of South Dakota American Sociological Association. – 1994. – P. 16-17.

Сильванович О.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕПЕРТУАР НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ» В 1990–2000-Е ГГ. (ИГРОВОЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО)

После политических катаклизмов начала 1990-х гг. централизованная система советского кинопроизводства и кинопроката распалась на обособленные, раздробленные единицы, которые потеряли связи друг с другом. Единое пространство кинодистрибуции разрушилось, монополия в киноиндустрии была ликвидирована. Резкое изменение кинорынка затронуло субъекты кинопроизводства и проката, связи между ними, принципы организации кинопроцесса и сделало 1990-е гг. временем форсированного приспособления киноиндустрии к новым обстоятельствам. Существовавшая десятилетиями модель киноотрасли была устранена, прежде чем появилась эффективная стратегия развития кинематографии в новых условиях. Закрытая, обращенная на себя система советского кинопроизводства десятилетиями не нуждалась в инструментах гибкой адаптации отрасли, поэтому работа в новых условиях стала экстремальным опытом выживания для локальных киностудий. Сокращение бюджетного финансирования подстегивало их сокращать штат, ускорять производственный процесс, вступать в копродукцию или вообще отказываться от вертикально интегрированного производства в пользу горизонтальных производственных отношений. В этих обстоятельствах у частных горизонтально интегрированных кино- видеостудий появилось больше преимуществ, чем у локальных государственных суперстудий, которые в маневрах конкуренции оказались неповоротливыми.

В это время киностудия «Беларусьфильм» руководствовалась целью максимально сохранить свою структуру, статус и производство, при этом не потерять в художественном уровне выпускаемых фильмов. Чтобы не допустить организационного распада белорусской киностудии и адаптировать производство к новым рыночным условиям, предлагались разные варианты действий: от объединения кинопроизводящих предприятий страны в концерн на базе «Беларусьфильма» до образования внутри киностудии множества небольших студий, использующих ее производственные мощности. В начале 1990-х гг. существенным преимуществом «Беларусьфильма» перед конкурентами был полный цикла кинопроизводства, поэтому проблема выживания киностудии сводилась к тому, чтобы наладить бесперебойный приток финансирования и, следовательно, разработать грамотную репертуарную стратегию с возможностью гибкой коррекции.

Непростая задача заставила пересмотреть репертуарную политику, которая не менялась десятилетиями. Тенденция к ее изменению наметилась еще до V съезда кинематографистов, в начале 1980-х гг. Тогда на «Беларусьфильме» росло недовольство творческих сотрудников репертуарной политикой: ее косностью и случайностью, идеологической зависимостью, непродуманностью тематических разделов и самим принципом составления репертуара. Ощутимоеотступление от репертуарной традиции заметно уже в перспективном тематическом плане на 1985–1990-е гг., утвержденном в 1985 году. В нем сделан упор на тему современности (половина репертуара, 21 название из 42), а военно-патриотическая тема, которая в 1960–1980-е гг. составляла до половины репертуара, уступила позиции (всего 7 названий) даже детско-юношескому кинематографу (10 названий) [1].

В разделе хроникально-документальных фильмов перспективного плана изменения не так очевидны. Заявлены традиционные темы: социально-злободневные сюжеты, фильмы о жизни рабочих, о сельском хо-

зяйстве и производстве, «юбилейные» картины о деятелях культуры и политики, визитные фильмы о предприятиях страны, ленты о жизни молодежи, а также летописные хроникальные сюжеты, два киножурнала и обязательный резерв для фильмов государственного заказа. Довольно размытые жанрово-тематические категории плана позволили белорусским документалистам разрабатывать злободневные темы национального самоопределения, общественных и экологических проблем.

Очевидно, что уже в середине 1980-х гг. киностудия была настроена на реформирование репертуарной политики и предполагала использовать преимущества долгосрочного планирования для плавной смены репертуара. Это вполне согласовывалось со стратегией Госкино СССР. Но стремительные организационные перемены после V съезда кинематографистов свели на нет долгосрочное планирование. Организационные реформы опередили необходимый этап разработки репертуарной стратегии, и этого оказалось достаточно, чтобы расшатать репертуарную политику киностудии. Короткий период существования на студии художественных фильмов «Беларусьфильма» трех самостоятельных киностудий «Кадр», «Диалог» и «Студия им. Ю. Тарича» с несогласованной репертуарной политикой стал первым опытом краткосрочного планирования производства и применения жанрового репертуарного принципа. Можно сказать, что это был первый эксперимент проектной организации кинопроизводства, но проследить его результаты и последствия сложно: он был слишком кратким, и ему противоречила сохранившаяся планово-директивная модель управления кинопроизводством.

Таким образом, к началу 1990-х гг. у киностудии «Беларусьфильм» уже был небольшой опыт реформ. Тем интереснее то, что в это время в планировании репертуара снова стал использоваться тематический принцип. Это закономерно: после обретения независимости Республика Беларусь нуждалась в художественном «проговаривании» суверенности, утверждении на экране прежде закрытых тем национальной истории. В перспективном тематическом плане игровых фильмов на 1991 – 1993 гг. эта тенденция оформляется в репертуарную линию национального кино. Параллельно разворачивается линия коммерческого жанрового кино. Из 13 фильмов, запланированных на эти три года, восемь были посвящены истории Беларуси досоветского периода и Западной Беларуси до объединения, а коммерческих жанровых фильмов предполагалось пять [2]. Но более показательно, что из восьми фильмов национальной репертуарной линии только один был поставлен. Впрочем, производственные условия кардинально изменили и состав жанрового репертуара. Впервые в истории киностудии образовался колоссальный разрыв между планируемым и реализуемым репертуаром. К тому же срок планирования сократился до трех лет, а с 1996 г. перспективное планирование было упразднено как таковое, кинопроизводство определялось годовым производственно-тематическим планом.

В середине 1990-х гг. стало очевидно, что репертуарные опыты не способны заменить организационные реформы. На фоне постоянного сокращения штата киностудии предпринимались попытки реорганизации. На короткий срок на «Беларусьфильме» были упразднены редакторская служба и институт художественного руководства, впоследствии восстановленные. Телевизионное производство было остановлено. Но приоритетная цель была сохранена: национальная киностудия должна быть площадкой для кино дебютов и базой национальной киношколы. В соответствии с нею была организована студия короткометражного кино и молодежная студия «Юность», а в репертуарной политике появилась приоритетная линия дебютных фильмов.

В производственно-тематических планах «Беларусьфильма» 1990-х гг. тоже сохранялась инерция репертуара, обусловленная не издержками планово-директивной модели управления, а отсутствием финансирования. Фильмы национальной тематики переносились из одного годового плана в другой, большинство так и не было реализовано. Так, не запустились в производство фильмы «Кастусь Калиновский», «Витовт», «Род Сварога» о крещении Белой Руси, «Легенда о бедном дьяволе» по В. Короткевичу, экранизация «Тутэйшых» Я. Купалы, историческая драма для детей об эпохе тевтонов «Свет далеких костров», фильм о приезде Г. Державина к белорусскому барину «Старинная гравюра». Эти проекты сохранялись в тематических планах с 1991 до 1996 гг. (отдельные до 2000 г.) [2; 3; 7].

С 1994 г. в тематических планах «Беларусьфильма» появился раздел фильмов совместного производства. Он был выделен в отдельную репертуарную линию, материал в ней отличался пестротой и исчезал из планов так же легко, как появлялся. Эта часть репертуара чаще подчинялась интересам второй стороны копродукции, которая планировала финансировать фильм (доля белорусской стороны, выделяемая из бюджета Министерства культуры, составляла 35-50 %) [4].

Студия документального кино «Летопись» «Беларусьфильма» в первой половине 1990-х гг. сосредоточилась на теме национальных культурных и исторических достижений. 12 из 18 названий в тематическом плане на 1994 г. – это фильмы о людях, прославивших Беларусь, исторических вехах, уникальных артефактах [3, с. 3-4]. Документалисты «Беларусьфильма» планировали темы, которые, во-первых, вписывали белорусскую культуру в европейский и мировой контекст, а во-вторых, могли заинтересовать прокатчиков за

пределами Беларуси. Так, в тематический план «Летописи» включались фильмы об уроженцах Беларуси, которые прославились за ее пределами: Борисе Ките, Тадеуше Костюшко, Михаиле Клеофасе Огинском и др. Репертуар дополнялся фильмами о национальных белорусских промыслах и людях, которым Беларусь обязана культурными достижениями и историческими событиями: Евфросинье Полоцкой, Кастусе Калиновском, Саломее Русецкой, Игнате Буйницком, Павлине Мядёлко, Владимире Короткевиче [4, с. 113]. В ключе этой просветительской стратегии из тематического плана исключались кинопублицистика, актуальные темы и злободневные сюжеты. Сюжеты о дне сегодняшнем остались в репертуаре только в рамках хроникально-аналитического киноальманаха «Беларусь», который был приостановлен в 1996-м и возобновлен только в конце 1997 г.

По тематическим планам можно проследить, как в середине 1990-х и на протяжении 2000-х гг. студия «Летопись» последовательно отходит от фиксации культурных достижений и событий национальной истории, переключается на современную повседневность, сюжеты о будничной жизни маленького человека, «жизни как она есть» [5, с. 42; 6, с. 12-19; 8, с. 6-15; 9]. Это объясняется и изменением идеологической стратегии, и тем, что за десятилетие был накоплен солидный багаж «знаменательных» и «юбилейных» фильмов.

В 1997–1998 гг. в репертуарной политике «Беларусьфильма» наметились изменения. Несмотря на присвоение киностудии статуса Национальной, национальный репертуар игрового кино отступил перед жанровыми коммерческими постановками, В это время в планах киностудии не значилось ни одного игрового фильма национальной тематики. Зато вернулись в репертуар фильмы для детей и юношества с поправкой на жанровую конъюнктуру: не музыкальные сказки и приключения, а драмы взросления («Падение вверх», «Маленький боец»). Костяк игрового репертуара конца 1990 – начала 2000-х гг. составили мелодрамы и остросюжетные фильмы, часто совместного производства [7].

Таким образом, 1990-е гг. остались в истории белорусского игрового кинематографа временем репертуарных экспериментов в попытке возобновить прерванную репертуарную традицию и сочетать ее с конъюнктурными, коммерческими интересами.

В начале 2000-х гг. приоритетом Национальной киностудии «Беларусьфильм» стала разработка эффективной репертуарной стратегии взамен довольно хаотичной репертуарной политики 1990-х гг., прежде всего в игровом кино. К концу 1990-х гг. разрыв между планируемым и действительным репертуаром был сведен к минимуму, и это создало достаточные условия для более предсказуемого планирования.

В это время киностудия сделала ставку на диверсификацию игрового производства, освоение новых форматов (телесериала, министериала) и жанров, гарантирующих фильму аудиторию. Фильм «Анастасия Слуцкая», над которым киностудия работала с 1999-го до 2001 г., стал попыткой скрестить коммерческую и национальную линии репертуарной политики. Впоследствии эти репертуарные линии стремительно разошлись. С 2002 года в планируемом репертуаре «Беларусьфильма» оставались исключительно мелодрамы и психологические драмы. Тема национальной истории и культуры, как правило, находилась вне жанровых рамок, включалась только в резерв и не запускалась в производство (например, зарезервированные на 2002 – 2003 гг. и не реализованные мистическая драма «Идущий Ян» о Яне Барщевском, экранизации «Ладьи отчаяния» В. Короткевича, «Чернобыльской молитвы» С. Алексиевич) [8].

На протяжении 2000-х гг. игровой репертуар укладывался в коммерческую линию с ориентацией на телевизионный прокат. Фильм стал позиционироваться как продукт, который следует производить и продавать с учетом предпочтений потребителей, – такой принцип сделал игровой репертуар 2000-х гг. однородным и однообразным из-за ориентации на один-два сегмента аудитории.

Игровой репертуар киностудии расширился к концу 2000-х гг. Возобновилась прерванная линия киносказок для младших школьников, а также были опробованы жанры, которые могли привлечь молодежь и маргинальные сегменты аудитории, – эксцентрическая комедия, мистический триллер, артхаус. Но единая целенаправленная репертуарная стратегия так и не была разработана. Получив опыт производства кинопродукта, киностудия не определила свой художественный имидж. Частично это следствие краткосрочного планирования, частично результат затянувшегося творческого кризиса белорусского игрового кино, которое изрядно сдало в художественном уровне сценариев и фильмов. В этом контексте разработка многовекторной репертуарной стратегии и, что еще важнее, ее гибкое использование по сей день остается необходимым условием развития Национальной киностудии «Беларусьфильм» и белорусского экранного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1986—1990 гг.) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 161. – 56 с.
2. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1991—1993 гг.) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 328. – 183 с.
3. Планы производства и тематические планы киностудии «Беларусьфильм» на 1994 г. Т. 1. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 383. – 88 л.

4. Планы производства и тематические планы киностудии «Беларусьфильм» на 1994 г. Т. 2. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 384. – 118 с.
5. Производственные и тематические планы киностудии «Беларусьфильм» на 1996 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 397. – 90 с.
6. Производственно-тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1997—1999 гг.) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 424. – 51 с.
7. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1999—2000 гг.) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 449а. – 14 с.
8. Тематический план киностудии «Беларусьфильм» на 2002 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 509а. – 18 с.
9. Тематический план хроникально-документальных фильмов киностудии «Беларусьфильм» на 2007 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 607. – 51 с.

Скачков Д.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НОВЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ТЕАТР ПОГРУЖЕНИЯ

Термин «театр погружения» получил широкое распространение для обозначения представлений ряда современных театральных коллективов, которые используют инсталляцию и энвайронмент в своей сценической практике, а так же физически активизируют зрителя и провоцируют его к соучастию в процессе создания спектакля. Впервые данный термин начинают использовать журналисты в 2000-х гг. для характеристики постановок лондонских театров «Shunt» и «Punchdrunk», но уже к 2010 г. он получает теоретическое обоснование в искусствоведении, в первую очередь благодаря работе Ж. Махон «Иммерсивный театр: интимность и непосредственность в современном перформансе» [1].

«Иммерсивный» буквально и означает «погружение», подразумевая повышенную степень углубления зрителя в театральное представление, прямое вовлечение во взаимодействие с актёрами и окружающим сценическим пространством. Именно эти две составляющие: особое состояние зрителя и акцентирование на окружающее пространство – во многом определяют своеобразие подобной театральной формы.

Иммерсивный театр охватывает достаточно широкий круг явлений в современном театральном искусстве от небольших постановок с камерной атмосферой до масштабных, монументальных проектов, от представления с простой повествовательной линией, легко прослеживаемой историей до бессюжетных, медитативных, завораживающих своей красотой инсталляций, от высокотехнологических представлений со сложными аудио-визуальными эффектами до спектаклей с тесным контактом зрителя и актёра один на один, от представлений во внетеатральном пространстве до спектаклей, которые трансформируют пространство театра, музея или художественной галереи, от представлений с мультисенсорным взаимодействием зрителя с пространством и актёрами до экспериментов с отдельными органами чувств зрителя, например, такими как осязание или обоняние, которые редко задействуются в процессе просмотра «традиционного» спектакля. Так же театр погружения непосредственно взаимосвязан с такими театральными формами как интерактивный театр, в котором зрители участвуют в спектакле и влияют на его ход, сайт-специфический (site-specific) театр, постановки которого происходят в каком бы то ни было уникальном, специально приспособленном или аутентичном месте за пределами стандартной театральной сцены, «сайт-бэйзд» театр, спектакли которого созданные в традиционных театральных пространствах переносятся в необычные места, променад-театр, в спектаклях которого зрители вместе с актёрами передвигаются по игровым локациям.

Истоки театра погружения можно найти в американской и европейской театральной практике 1960 – 1970-х гг. в творчестве таких знаменитых родоначальников разнообразных форм интерактивного театра как Августо Боаль (форум-театр), Ричард Шехнер (environmental theater), Джудит Малина и Джулиан Бек (создатели «The Living Theatre»). Но в отличие от предшествующих театральных экспериментов театр погружения практически лишён политического контекста, который был принципиально важен в деятельности данных режиссёров. В иммерсивном театре изменение традиционного соотношения зритель-актёр и зритель-сценическое пространство происходит не столько для донесения, каких бы то ни было социально-политических идей большому количеству людей, сколько для преобразования индивидуального опыты каждого отдельного члена аудитории, без попытки влияния на общество в целом.

Главной идеей иммерсивного театра погружения является отрицание пассивного созерцания зрителем спектакля, в противовес этому происходит погружение зрителя в представление, зритель либо сам индивидуально, согласуясь с собственными интересами, действует внутри спектакля либо выступает в качестве обособленного отстранённого тайного наблюдателя. Ключевым для такой формы театра становится

ощущение зрителя, что он сам делает выбор, что смотреть, когда и в какой последовательности, и смотреть ли вообще. Возможность такого взаимоотношения между зрителем и спектаклем достигается, через скрупулёзное конструирование или реконструирование сценического пространства, наполнение его большим количеством деталей и нюансов, которыми зритель окружается. Использование интерьеров, а иногда и экстерьеров, вовлекающих зрителя не только эмоционально или интеллектуально, но и физически, телесно и создаёт иллюзию внедрения, ситуацию погружения.

Основателями театра погружения считаются английские коллективы «Shunt» и «Punchdrunk», которые с конца 1990 – начала 2000-х гг. активно экспериментируют с большими зрительскими аудиториями в масштабных театральных проектах, которые реализуются в реальных исторических декорациях, во внетеатральных локациях, чаще всего обладающих каким бы то ни было историческим колоритом. Так, например, оба коллектива часто работают в заброшенных промышленных помещениях, делая подобные интерьеры композиционной и пластической основой для своих спектаклей. Театр «Shunt» практикует использование заброшенных железнодорожных станций метро в восточной и юго-восточной части Лондона. Такие спектаклей театра как «Баллада о Бобби Франсуа» (2000), «Тропикана» (2004) и «Амато Салтоне» (2006) были созданы на территории бывших подземных железнодорожных разъездов в лондонском районе Бетнал Грин и в служебных помещениях под вокзалом Лондонский мост [2]. Театр «Punchdrunk» использует проходы под железнодорожной станцией Ватерлоо в спектакле «Тоннель 228» (2009), пустое школьное здание или заброшенный отель для спектакля «Больше не спать» (2003, 2013), складские и заводские ангары старого ликероводочного завода для «Бури» (2003), заброшенное здание архива в «Фаусте» (2006). Спектакль «Маска Красной Смерти» (2007) игрался в обширных пространствах Арт-центра Баттерси, который располагается в старинной викторианской ратуши с большим количеством запутанных коридоров и не приспособленных для театральных представлений офисных помещений, мастерских, чердаков и залов [3].

Оба коллектива работают в едином направлении, создавая спектакли на основе места, где планируется показать представление, но без прямой отсылки к историческому или социальному значению данного места, без раскрытия его культурного контекста. Место способствует созданию среды действия и значительно влияет на атмосферу представления, приобретает символичное звучание, но, ни сюжетно, ни тематически не связано с предстоящим спектаклем. Так, спектакли театров «Shunt» и «Punchdrunk» несмотря на индустриальный антураж, никак не связаны с промышленной историей Лондона или историческими событиями, произошедшими в конкретных зданиях, используемых для представления. Например, спектакль «Деньги» (2009) театра «Shunt» разыгрывался на территории большого трёхэтажного табачного склада, интерьер которого создавал давящую и угрожающую атмосферу, напоминая одновременно железнодорожную станцию и военную базу, формировал визуальный образ сложного механизма, который использовался для раскрытия темы денег, богатства, финансового пузыря и крушения фондового рынка. Эпизоды спектакля разыгрывались на всех трех этажах склада. Зрители перемещались между уровнями, иногда взаимодействуя с актёрами, находясь с ними в одном пространстве, а иногда, наблюдая за исполнителями через прозрачные полы и потолки, смотрели эпизоды разыгрываемые над или под ними.

Спектакли «Shunt» и «Punchdrunk» часто имеют литературную основу, которую стремятся максимально сохранить приближенной к первоисточнику, хотя расширение сценического пространства неминуемо влечёт за собой и трансформацию текста. Текст распадается и превращается в коллаж из различных сцен, монтажно-соединенных неоднородных кусков сценического материала связанных первоначально заданной идеей. Спектакли этих театров обладают либо линейной повествовательной структурой, ломающейся отступлениями, ложными финалами, сюжетными пропусками либо представляют собой принципиально открытое сценическое действие где, зритель вправе действовать без каких бы то ни было ограничений, указаний и наставлений, исследуя пространство и само театральное представление. Движение зрителя по территории спектакля подстёгивается интересом «что новое я увижу в следующей локации» и чувством тревоги, боязнью что-нибудь упустить в этом многоуровневом и насыщенном пространстве. В результате свободного движения каждый зритель создаёт свой собственный уникальный спектакль.

Одним из средств погружения зрителя в среду представления и получения неповторимого внутреннего опыта в театре «Punchdrunk» стала маска, которую просят надеть зрителей и носить, не снимая на протяжении всего спектакля. Ношение маски влияет на поведение аудитории, на зрительские переживания и впечатления, производимые спектаклем. Маска концентрирует и сосредотачивает взгляд зрителя, ограничивает круг его зрения, делая других членов аудитории менее заметными, позволяет зрителю быть отстранённым наблюдателем при этом, находясь в одном пространстве с большим количеством людей, позволяет обособиться, скрыться от других зрителей, отправиться в своё индивидуальное путешествие.

За последние два года театр погружения получил широкое распространение в России, прежде всего в Москве и Санкт-Петербурге, где было создано более десятка постановок подобной сценической формы, отличающихся поразительным разнообразием от спектаклей-экскурсий и спектаклей-путешествий, спектак-

лей-выставок до спектаклей-квестов. Среди российских прецедентов реализации иммерсивного театр следует назвать спектакли: «День Леопольда Блума. Извлечение корня времени» в «Школе драматического искусства» постановка И. Яцко, спектакль-экскурсия «Второе видение» в «Боярских палатах» СТД РФ и «Норманск» в Центре им. Мейерхольда в постановке Ю. Квятковского и художника Г. Солодовниковой, спектакль «Призраки театра» в Александринском театре, спектакль-экскурсия «Радио Таганка» в Театре на Таганке, «Шекспир. Лабиринт» в Театре Наций, спектакль «Декалог» в Театре им. В. Маяковского режиссёр Н. Кобелев, проект О. Глушкова «Опыты» в галерее Troyka Multispace, «День Хармса» – спектакль проводимый студентами и выпускниками СПб ГАТИ, спектакль «СЛОН» А. Стадникова в цехах бывшего завода «Кристалл», спектакль «S.T.A.L.K.E.R.» Е. Григорьера в «Гоголь-центре» [4].

В Беларуси подобная форма театра всё ещё остаётся довольно редким явлением и в отличие от России её разрабатывают не столько государственные театры сколько независимые коллективы. В связи с чем, необходимо назвать сайт-специфические спектакли пластического театр «ИнЖест» «Х-традиция» во Дворце Искусств (2009) и в музее-мастерской З. Азгура (2012), спектакль «Корняг-театра» «Cafe «Поглощение» (2009) в минском ночном клубе Broadway, спектакль-экскурсия «Стритвокер: галерея «реди-мейд» объектов под открытым небом» (2014), а так же постановку пьес современных белорусских драматургов в проекте «Драма Live» (2015) Центра белорусской драматургии. Эти спектакли, безусловно, далеки от масштабных постановок западноевропейских и даже некоторых российских театров и по форме более приближены к сайт-специфическому и сайт-бэйзд театру или променад театру, но в них уже присутствует отчётливая опора на внетеатральное пространство, специфическая пространственная драматургия – построение спектакля согласно архитектонике интерьера и экстерьера, и попытка активизации аудитории, повышение интенсивности действий зрителя, функциональное внедрение его в сценическое представление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Machon, J. Immersive Theatres : Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance / J. Machon. – London : Palgrave Macmillan, 2013. – 344 p.
2. Официальный сайт театра «Shunt» [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://www.shunt.co.uk. – Дата доступу : 15.09.2015.
3. Официальный сайт театра «Punchdrunk» [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://punchdrunk.com. – Дата доступу : 06.09.2015.
4. Киселев, А. Какие бывают спектакли-бродилки. Доступная типология иммерсивного театра с примерами и картинками // ТеатрAll [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: https://www.teatrall.ru/post/2332-kakie-byivayut-spektakli-brodilki. – Дата доступа: 03.10.2015.

Сушко Е.О.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ БЕЛОРУССКОГО ТЕЛЕВЕЩАНИЯ)

В статье выявлены жанрово-типологические особенности музыкального телевидения в контексте развития белорусского телевещания 1956 – 2015 годов, рассмотрена жанровая структура музыкального телевидения и разработаны критерии типологизации аудиовизуальных артефактов.

Современная система телевизионных жанров представляет собой динамично развивающееся, сложное целое, в котором периодически происходят качественные и количественные изменения. Исчезают привычные, некогда устоявшиеся жанры, происходит унификация, конвергенция жанровых моделей, появляются новые жанровые образования. Такая мобильность жанровой системы, ее подверженность различным трансформационным процессам и зависимость от социокультурного контекста обусловливает необходимость комплексного анализа телевизионного контента. Одной из ключевых проблем современного кинотелеведения становится классификация телевизионных жанров. Ученые работают над созданием универсальной типологии, которая бы максимально учитывала и соответствовала новациям современной художественной практики. Вопросы типологии телевизионных жанров поднимаются в работах российских и белорусских искусствоведов и теоретиков журналистики Р. Борецкого, Н. Вакуровой, Я. Засурского, А. Князева, Г. Кузнецова Л. Московкина, О. Нечай, Н. Фрольцовой, В. Цвика, Е. Шерстобоевой, Д. Яконюка и др.

Вместе с тем, разработанные в настоящее время типологические схемы не действуют в отношении самостоятельных медиасистем, входящих в глобальную метасистему телевидения. В частности, музыкальное телевидение требует создания оригинальной жанровой типологии. Жанровый корпус музТВ формируется под влиянием как музыкального, так и телевизионного искусства и объединяет аудиовизуальные арте-

факты сложной синтетической природы – телепроизведения, в которых музыка становится основным объектом изображения и непосредственно включается в визуальную структуру текста.

В связи с вышеизложенным, целью этой статьи становится выявление жанрово-типологических особенностей музыкального телевидения в контексте развития отечественного телевещания 1956–2015 гг.

Синтетическая природа музыкального телевидения обусловливают возникновение разноаспектной типологии телевизионных артефактов, основными критериями которой становятся:

1) структурно-семантический критерий;

2) критерий оригинальности / производности аудиовизуальных текстов, наличие или отсутствие их аналогов в традиционных искусствах;

3) критерий условности / безусловности, использование в основе телепроизведения документа или художественного вымысла;

4) взаимодействие с основными видами музыкальной культуры – академической, традиционной, духовно-религиозной и популярной музыкой.

Жанровая типология, основанная на выделении единых *структурно-семантических* признаков аудиовизуальных текстов, становится ключевой в исследовании музыкального телевидения. Основными жанрами рассматриваемой медиасистемы становятся музыкальная телепередача, музыкальный телеспектакль, музыкальный телефильм и музыкальный видеоклип. При этом каждая из жанровых групп является оригинальной микро-системой, имеющей собственную внутреннюю организацию и объединяющей на основании общих типологических признаков отдельные жанровые разновидности. Так, исходя из композиционно-драматургической, содержательной и стилистической общности в рамках музыкальной телепередачи выделяются жанровые разновидности телепередачи-концерта, телепередачи-очерка, телепередачи-информации. Музыкальный телеспектакль, в свою очередь, объединяет жанры телеоперы, телебалета, оригинальных телефильма-оперы, телефильма-балета. Внутри жанра музыкального телефильма сосуществуют такие разновидности, как телефильм-концерт, музыкальный телефильм-портрет, музыкальный игровой телефильм и телемюзикл. Более поздний по времени возникновения жанр музыкального видеоклипа развивается в рамках и документальной, и постановочной моделей. Что касается конкретных примеров, то в историю музыкального телевидения Беларуси входят музыкальные телепередачи «Камертон», «Пра музыку ад “А” да “Я”», «Чырвоныя гваздзікі»; музыкальные телеспектакли – телеопера «Ранак» (1967, реж. В. Карпилов), телебалет «Три пальмы» (1979, реж. В. Шевелевич); музыкальные телефильмы – телефильмы-концерты «Песняры» (1971, реж. В. Орлов), «Поет Светлана Данилюк» (1977, реж. Р. Тризно); телемюзиклы «Приключения Буратино», «Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки» (1975 и 1977, оба – реж. Л. Нечаев); музыкальные видеоклипы «Бумажная луна» (1995, реж. В. Янковский, исп. Л. Ялинская); «Сбудется – не сбудется» (1995, реж. И. Пашкевич, исп. И. Афанасьева) и др.

В соответствии с критерием оригинальности / производности аудиовизуальных артефактов жанровая система музыкального телевидения объединяет репродуктивные, продуктивные и репродуктивно-продуктивные жанровые формы.

Репродуктивная подсистема функционирует на основе трансляционных законов и представляет собой зону «аудиовизуальной консервации» произведений музыкального искусства с целью создания их телевизионных аналогов. Среди лучших образцов отечественного музыкального телевидения можно назвать телефильмы-балеты «Ромео и Джульетта» (1990, реж. Н. Лукьянов), «Дон Кихот» (1991, реж. Г. Николаев), «Страсти (Рогнеда)» (1996, реж. В. Шевелевич); телефильмы-оперы «Волшебная флейта» (1994, реж. В. Шевелевич), «Бал-маскарад» (2004, реж. Н. Сидельникова); телефильмы-концерты «Играет Минский камерный оркестр» (1981, реж. В. Михарский), «Серебряное волшебство» (1994, реж. В. Орлов), «Купалинка» (1996, реж. В. Шевелевич) и др. В современном телеэфире особое распространение получают репродуктивные формы музыкальных телепередач – трансляции концертов Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», Международного фестиваля Юрия Башмета, концерты-шоу «Беларусь – это мы!», «За Беларусь!» и т. д.

Продуктивная подсистема, являясь областью оригинального телевизионного творчества, объединяет высшие формы музыкального телевизионного вещания, созданные на основе не прямого, но многопланового взаимодействия музыкального и телевизионного искусств. Высокую художественно-эстетическую ценность и особое значение для развития музыкального телевидения Беларуси имеют телефильмы-оперы «Сівая легенда» и «Францыск Скарына» (1987 и 1990, оба – реж. Г. Николаев), телемюзиклы «Проданный смех» и «Рыжий, честный, влюбленный (1981 и 1984, оба – реж. Л. Нечаев), музыкальные телефильмы-портреты «Мастер» (2001, реж. М. Ждановский), «Радуйся!»(2001, реж. Г. Адамович), «Смеюсь… Плачу… Люблю…» (2008, реж. И. Томашевская) и др. К продуктивной подсистеме музыкального телевидения относятся вокальные телевизионные конкурсы советского периода «Красные гвоздики», «Славим молот и песню», а также современные телепрограммы – музыкальные телевизионные шоу «Великолепная пятерка»,

«Две звезды», «Музыкальный суд» (все – «ОНТ»), «Звездный дилижанс» («СТВ»); телемюзиклы «Павлинка NEW» и «Батлейка» (2007 и 2008, оба – реж. А. Бутор) и др.

Заметим, что художественная практика нередко вносит определенные коррективы в существование репродуктивной и продуктивной подсистем музыкального телевидения и обусловливает возникновение смешанных репродуктивно-продуктивных жанровых форм. Так, специфические черты как трансляционных, так и оригинальных форм художественного вещания могут одновременно присутствовать во многих жанрах музыкального телевидения. К примеру, в процессе трансляции концерта академической музыки визуальный ряд может иметь оригинальное режиссерское решение, а деликатная работа с крупными, средними и общими планами нередко приводит к созданию новых смысловых акцентов при «экранизации» музыкальных произведений. Отдельные телефильмы-балеты – телеверсии спектаклей Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь – приобретают оригинальные черты и индивидуальное экранное воплощение за счет кропотливой режиссерской работы и качественного монтажа.

К репродуктивно-продуктивной области музТВ также относятся телепроизведения, созданные на основе оригинального материала и различных заимствований – аудиовизуальных цитат. По такому принципу создаются некоторые образцы музыкальных телефильмов-портретов, музыкальные телепередачи-очерки, музыкально-литературные телекомпозиции. Таковы композиции, выходившие на Белорусском телевидении в начале 1990-х гг. под рубрикой «Імгненне шчырасці», а также отдельные фрагменты телепередач «Будзьце з намі!», «Імправізацыя апоўначы» и др.

Классификация жанров художественного телевидения, предложенная белорусским кинотелеведом О. Нечай [1] и положенная в основу нашей типологии, имеет несомненную научную перспективу. Главным критерием для выделения самостоятельных жанровых групп – *документальной, игровой* и *документально-игровой* – внутри продуктивной подсистемы художественного телевидения становится критерий художественной условности, то есть использование в основе телепроизведения документа или художественного вымысла. Универсальность этой типологии делает возможным ее перенесение на жанровый корпус музыкального телевидения с учетом определенных изменений и дополнений, вызванных спецификой рассматриваемой медиасистемы. Так, к документальным жанрам музыкального телевидения относятся, на наш взгляд, отдельные разновидности музыкальной телепередачи (телепередача-информация, телепередача-очерк) и музыкального телевизионного фильма (музыкальный телефильм-портрет). В этом ряду отметим первые музыкально-информационные телепередачи «Минск музыкальный», «Искусство» (середина 1960-х гг.), циклы программ «Карагод», «Все мы разные» (1970 – 1980-е гг.), «Плошча мастацтваў», «Настальжы» («ЛАД», 2000-е гг.); музыкальные телефильмы-портреты «Игорь Лученок» (1989, реж. Б. Бахтияров), «Музычны майстар» (2012, реж. А. Левчик) и др.

В группу игровых жанров музыкального телевидения входят музыкальный телеспектакль (телефильм-опера, телефильм-балет, телеопера, телебалет), музыкальный телевизионный фильм (постановочный телефильм-концерт, музыкальный игровой /сюжетный/ телефильм, телемюзикл) и музыкальный видеоклип (постановочный музыкальный видеоклип). К этой группе мы относим постановочный телефильм-концерт с чертами телемюзикла «Этот долгий короткий час» (1978, реж. В. Орлов), музыкальные игровые телефильмы «Весенняя сказка» (1971, реж. Ю. Цветков), «Андрей и злой чародей» (1981, реж. Г. Харлан), «Сказка о Звездном мальчике» (1983, реж. Л. Нечаев) и др.

Документально-игровую подсистему музыкального телевидения представляют жанровые разновидности музыкальной телепередачи (телепередача-концерт/конкурс, музыкальное шоу), а также документально-игровой телефильм (документальный телефильм с постановочными элементами, или докудрама) и отдельные разновидности музыкального телевизионного фильма. Среди лучших выделим документально-игровые телефильмы цикла «Обратный отсчет», созданные для телеканала «ОНТ», – «Песняры. Белорусское чудо» и «Владимир Высоцкий. Белорусские корни» (2008 и 2013, оба – реж. В. Орлов), «“Рогнеда”. Интрига парижской сцены» (2014, реж. Т. Кравченко) и др.

Впервые в белорусском искусствоведении мы выделяем такой важный фактор формирования жанровой системы музыкального телевидения, как обусловленность и влияние на нее основных видов музыкальной культуры. Традиционная, духовно-религиозная, академическая и популярная музыка не только участвует в создании аудиовизуальных артефактов – основных жанров музыкального телевидения, но и способствует кристаллизации специфических жанровых моделей, в которых музыкальная составляющая выходит на первый план и начинает главенствовать над визуальным компонентом экранного образа. На отечественном телеэкране создаются оригинальные телепроизведения в жанрах авторской музыкальной телепередачи, музыковедческого аналитического фильма и музыкального телемарафона, обусловленные соответственно академической, традиционной (народной) и духовно-религиозной видами музыкальной культуры. Многие из отмеченных жанров представлены в телеэфире единичными образцами. Среди них отметим авторские музыкальные телепередачи Л. Бородиной, Г. Хайминовой, Л. Хотенко «Вечера камерной музыки», «Музы-

кальные памятники Беларуси», «Пра музыку і музыкантаў»; музыковедческие аналитические видеофильмы, снятые по сценариям исследователя-органолога И. Назиной, – «Грай, скрыпка, грай» (1994, реж. Ю. Горулёв), «Дудка» (1995, реж. Ю. Лысятов); музыкальные телемарафоны, созданные на экспериментальной студии «Тэлесябрына» Белорусского телевидения, – «Каляды» (1992), «Велікодная сябрына» (1996) и др.

Таким образом, музыкальное телевидение представляет собой сложную, многоуровневую художественно-коммуникативную систему, которая функционирует посредством прямого или полифонического взаимодействия телевизионного и музыкального искусств. Синтетический характер музыкального телевидения влияет на особенности классификации аудиовизуальных артефактов. Наиболее перспективной, на наш взгляд, представляется разноаспектная типология жанровых моделей музТВ, включающая анализ композиционно-драматургических и стилевых особенностей телепроизведений, оценку их оригинальности / производности, условности / безусловности, а также взаимодействие с основными видами музыкальной культуры. Предложенные критерии могут выступать как в различных сочетаниях, пересекаться, так и сосуществовать независимо друг от друга. Кроме того, при анализе жанровой системы музыкального телевидения необходимо учитывать, что художественная практика нередко выходит за рамки существующих типологических схем, а многие телепроизведения вбирают в себя различные жанровые черты и не поддаются однозначной жанровой идентификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нечай, О.Ф. Телевидение как художественная система / О.Ф. Нечай; Ред. Р.Н. Ильин. – Минск: Наука и техника, 1981. – 256 с.
2. Шерстобоева, Е.А. Музыкальное телевидение: программные и структурно-функциональные особенности : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.10 / Шерстобоева, Е.А. ; Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2009. – 24 с.

Ярмолинская В.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В СЦЕНОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ XXI ВЕКА

Понятия «пространство и время» были и остаются неизменно привлекательными для исследования в различных сферах науки и искусства. Пространство и время – это координаты человеческого бытия, при помощи которых, как кажется, возможно вычисление и построение огромной, желанной и упорядоченной Вселенной. Именно к этим координатам постоянно обращаются произведения театрального искусства, визуальную сущность которых передает искусство сценографии. Таким образом, пространство, создаваемое сценографом, неотделимо от философских понятий пространства и времени.

Существует множество подходов к определению *театрального пространства.* Многообразие определений продиктовано всей историей существования театра как вида искусства. Одним из самых распространенных подходов в изучении театрального пространства является сценографический, в котором выделяются – пространства сцены (сценическая площадка) и зрительного зала. Сегодня мы не можем не говорить и о театральном пространстве, которое является синонимом театральной культуры. Как отмечает К. Возгривцева: «Сценографический подход сформировался еще в начале XX в., которое стало временем экспериментов с театральным пространством: К. Станиславский, В. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов – каждый из них предложил свой тип пространственной организации в театре. Вариант, выработанный К. Станиславским, впоследствии стал «образцом» для новых театров и основой для формирования сценографического подхода к определению театрального пространства: пространство с четким разделением частей (сцены и зала), одна из которых занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала); при этом установленные границы постоянно преодолеваются за счет сопереживания и постоянно выстраиваются вновь за счет действия «четвертой стены» [2, с. 57–58]. Таким образом можно утверждать, что К. Станиславским был заложен фундамент театральной семиотики. То, о чем только было заявлено им, находит дальнейшее развитие в трудах Ю. Лотмана. Так, в статье «Семиотика сцены» Ю. Лотманом заявлено: «Театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики» [4, с. 555]. Он также подчеркивает: «это противопоставление существование – несуществование. Бытие и реальность этих двух частей театра реализуются как бы в двух разных измерениях» [4, с. 556].

Изучению пространства театра посвящено ряд статей П. Securities Securities. По его утверждению: «Сценическое пространство – площадь вмещения художественного пространства. Границы сценического пространства

нерушимые и формы несокрушимы, каковы бы ни были их конфигурации и метаморфозы. В театре зритель неизменно находится вне художественного пространства (кроме экспериментального театра). Сценография, кроме собственной специфической функции, еще и маркирует границу художественного пространства, что приводит к значительному повышению ее моделирующей функции» [5, с. 262–263]. В свою очередь организация сценического пространства зависит от:

a) театрального пространства (возможности театрального здания или любого другого места, выбранного для спектакля);

b) художественного пространства (возможности драматургического материала и художественной идеи постановщиков);

c) внутреннего пространства;

d) драматического пространства с его типологией.

Пространство театра также полипространственно, как и само театральное искусство. Любая театральная форма красноречива, она свидетельствует об отношении художника к миру реальному, и создаваемому им на сцене. На наш взгляд, в исследовании искусства сценографии особенно актуальным является акцентирование на индивидуальном видении того или иного произведения конкретным художником, на использовании собственных выразительных средств в создании образа спектакля. Пространство, которое создает каждый художник, рукотворно, изменчиво и ценно тем, что принадлежит конкретному создателю.

Обратимся к творчеству одного из крупных театральных художников Беларуси – Бориса Герлована и его спектаклям, которые сегодня идут на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы. "Черная панна Несвижа" А. Дударева (постановка В. Раевского) дарует нам присутствие в недосягаемом пространстве существования Великого княжества Литовского и времени жизни короля Жигимонта и Барбары Радзивил. Сценограф стремится создать на сцене зрелище яркое и незабываемое для зрителя. Сценическое пространство видится ему прежде всего романтичным, загадочным и волшебным, каким только может быть сон о большой любви, которая неслучайно уже не одно столетие живет в памяти потомков.

Пространство спектакля решается Б. Герлованом достаточно условно. Черный элегантный цвет делает сцену не только таинственной, но и более глубокой, недосягаемой и бесконечной. На протяжении всего сценического действия остаются неизменными очертания костёла с лёгкокрылыми ангелами, изображением Матери Божьей Остробрамской, помещенными в порталах движущимися фигурками святых. Но при этом ни одна из деталей и предметов не мешает ни зрителю, ни исполнителям. В сценографии спектакля всё продумано до мелочей и удачно высвечивает каждую мизансцену. Даже маленькая золотая ограда незаметно превращается то в скромную скамейку на дорожке несвижского парка, то в раскошное кресло королевы Бонны. При помощи скромных выразительных средств художник создает мир непростых взаимоотношений героев спектакля и создает таинственную атмосферу ушедшего в бесконечность чарующего и жестокого времени.

Неустойчивое, изменчивое пространство было живым и непредсказуемым в спектакле "Эрик XIV" А. Стриндберга в сценографическом решении Б. Герлована (реж. В. Раевский). Уже на макете было запечатлено холодное озеро, которое становилось главным образом постановки. В спектакле же художник строил стены средневекового замка, подступы к которому были залиты водой. Вода заполняла почти половину сцены. Игровая площадка была сознательно оттеснена на второй план. Но именно такое зыбкое пространство было важным для постановщиков. Оно было созвучно состоянию главного героя. Невыносимое состояние Эрика, его одиночество подчеркивали мрак и холод замка. Всё было неустойчивым и эфемерным так же как и вода, заполняющая большую часть зеркала сцены.

В спектакле "Вечер" А. Дударева Б. Герлован в построении сценического пространства можно сказать осознанно останавливает земное время главных героев, которым далеко за семьдесят и которым так дорог их уходящий вечер. Художественное оформление спектакля реалистически-условное, очерченное мистически-философским звучанием и наполненное изменчивыми красками позней осени. Вся сцена заметена листьями, которых становится всё больше и больше, как прожитых дней каждого персонажа. И только единственный предмет – колодец с неисскаемой водой остается неизменным. Вся жизнь героев спектакля живилась этой водой и пролетела как один день – от рассвета до нежданного тихого вечера, после которого возможен только приход всепоглощающей ночи. Сценографом во всем стройном, строгом и продуманном построении сценического пространства акцентировано внимание на ценности времени, отведенного каждому на земле, опоэтизирован и возвышен до высокой трагической ноты вечер человеческой жизни, когда особенно ощущается и одиночество, и невозвратные утраты и неизбежность расставания с пока еще теплой и доброжелательной осенью.

В искусстве сценографии сегодня активно работают ученики Бориса Герлована: Алла Сорокина, Андрей Меренков, Игорь Анисенко, Марина Тимофеева, Ольга Щербинская и многие другие талантливые художники, которые имеют непосредственное отношение к белорусской сценографической школе.

Среди последних по времени работ молодых сценографов выделяется сценографический проект (выставка в Галерее Белорусской Академии искусств) О. Щербинской к спектаклю «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, который состоит из макета спектакля, эскизов мизансцен и костюмов персонажей. Мизансцены запечатлены в четырех основных эскизах – «Начало», «Варьете», «Встреча с Азазелло» и «Бал полнолуния». Дополнение к работе составляют вспомогательные эскизы, афиша, фотографии к эпохе и другие материалы, собранные во время подготовки к решению спектакля. Сценографический проект привлекает не только своей масштабностью материала, но и оригинальностью сценографического замысла известного произведения, неожиданным видением героев и их времени.

Художник предлагает решение спектакля по-настоящему зрелищного, мистического и глубоко философского по своему звучанию. Превалирующим цветом становится черный, который подчеркивает замысел художника, делает сцену объемной и эффектной. Персонажи спектакля – это все те же узнаваемые булгаковские персонажи, способные превращаться в недосягаемых черных птиц и парить в высоте над землей и бытом, злом, ненавистью и таинственной Смертью. Эти персонажи могут появляться по замыслу художника из пяти напольных люков, которым в спектакле отводится непростое значение. В них хранится не только загадка превращения, но и вполне реальное существование двух параллельных миров. И совершенно оправдано в этом хрупком и призрачном мире сна и теней появляется и черная изящная птица-Маргарита, и Азазелло на легком и невесомом автомобиле – и во всем этом звучит и возвышенная, захватывающая музыка мистического полета, и встреча с никому неведомым. Спектакль, решенный преимущественно в черных тонах, не является мрачным и пессимистичным. Маргарита и Мастер, выбравшие для себя мир тьмы, а не света – остаются образами высокими своей духовностью, светлыми, истинно булгаковскими героями.

Сценическое пространство оживляется при помощи театрального, изменчивого света. Световая партитура делает яркими и выразительными лица и костюмы, точно введенные в спектакль предметы и детали. На заднике сцены установлен экран, который дает возможность введения проекционных мизансцен, которые также вносят свой свет в спектакль и расширяют сценическое пространство.

Костюмы персонажей изобретательны и в первую очередь отражают внутреннее состояние героев, их характеры. Так, на эскизе «Маргарита» героиня запечатлена перед выходом на Бал Полнолуния. Невидимые слуги одевают ее в платье цвета тьмы, единственным украшением которого являются светящиеся опущенные крылья. Лицо покрывают белой пудрой и оно становится отстраненным – почти неживым и подготовленным для ухода в иной мир. Образ Маргариты неотделим от эскизов декораций спектакля. Он неизменно присутствует в каждом рисунке и как главный персонаж и как символ загадочного времени булгаковского романа.

Проект, предложенный художником, может быть решен режиссурой как в драматическом (с очень сильным звучанием музыки), так и изобретательном музыкально-драматическом спектакле. Он глубок и своей драматургией, выстроенной художником, и музыкален своими фантастическими, необыкновенными образами, в существовании и поступках которых заложена музыкальная основа.

Изучение пространства и времени, понятий театрального и сценического пространства, исследование многообразия творческих индивидуальностей в искусстве сценографии ведет к пониманию театра как широкого явления, впитывающего в себя специфику всех других феноменов многоликого культурного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барыс Герлаван. Сцэнаграфія: (выяўл. матэрыял) / аўт. тэксту і ўклад. Л. Грамыка. – Мінск : Культура і мастацтва, 2008. – 127 с.
2. Культурология, XX век. Энциклопедия. – С-Пб., 1998. – 567 с.
3. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. – С-Пб.: Гуманитарное агенство «Академический проект», 2002. – 544 с.
4. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – С-Пб., 2000. – 626 с.
5. Пави, П. Словарь театра: пер. с фр. / П. Пави; под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 481 с.
6. Пражская квадрыенале сцэнаграфіі і тэатральнай архітэктуры–99. Школа. Каталог выстаўкі / склад. Б. Лазука, І. Рахманава, Д. Мохаў. – Прага, 1999. – 14 с.
7. Міжнародная выстаўка сцэнаграфіі і тэатральнай архітэктуры "Пражская квадрыенале – 2007". Работы студэнтаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў спецыяльнасці "тэатральна-дэкарацыйны жывапіс"/ склад. : Б. Герлаван [і інш.]. – Мінск: Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2007. – 27 с.

Андриенко О.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮЩЕГО МУЗЫКАНТА

В статье рассматриваются педагогические возможности белорусского музыкального фольклора в личностно-ориентированном начальном музыкальном образовании.

Сегодня термин «личностно-ориентированное обучение» оказался одним из наиболее популярных, в том числе, и музыкальной педагогике. Личностно-ориентированная концепция образования предусматривает создание оптимальных условий для воспитания гуманной, ориентированной на сохранение и воспроизводство духовных ценностей, способной к культурному саморазвитию личности путем выявления ее индивидуальных особенностей как субъекта познания, реализации познавательных потребностей и развития потенциальных возможностей, обогащения субъектного опыта личностно значимыми знаниями и способами деятельности.

Отметим, что в мировой педагогической практике не раз предпринимались попытки реализовать такие принципы личностно-ориентированного обучения как воспитание свободной личности, предоставление условий для активной самостоятельной творческой деятельности, забота о здоровье ребенка и т.п. По сути, личностно-ориентированное обучение, основанное на идеях гуманизма, лишь имело разные названия, – гуманистическая педагогика, неопрагматизм, экзистенциализм, педагогика сотрудничества и др. Но все они отражали и отражают основные идеи гуманистического воспитания, где речь идёт не только об академических знаниях, умениях, навыках, но и о духовном, нравственном становлении личности.

Существующие в нашей стране учреждения образования, а именно детские музыкальные школы искусств (ДМШИ), являются оптимальной средой для освоения подрастающим поколением культурных ценностей, развития способности художественного, эстетического оценивания окружающего мира, осознания себя духовно-значимой личностью. «Музыкальное образование включает в себя не только образование в узком смысле, но и воспитание, которое в музыкальной школе не является дополнением к процессу обучения, а составляет органичное единство с учебным процессом, в котором его назначение – музыкально-эстетическое воспитание» [5].

Развитие духовности немыслимо без ощущения себя как части своего народа, его культуры. Активным средством внедрения гуманистических ценностных ориентаций в музыкально-педагогический процесс, приобщения начинающих музыкантов к культурным ценностям общества и включения их жизненного опыта в содержание обучения является фольклор – бесценный дар памяти поколений, кладезь народных знаний о жизни.

Зародившись во времена глубокой древности, пройдя многовековой путь развития, фольклор стал своеобразной устной летописью о далёком историческом прошлом и в то же время звучным голосом современности. Впервые термин (англ. «folk» – «народ» и «lore» – «знание», буквально – «народное знание», «народная мудрость») предложил в 1846 году английский историк и археолог Уильям Томс. Народная мудрость в сказках, песнях, танцах, различных обрядах выступает через поэтические образы как реальная жизнь с её нуждами, печалями и радостями, стремлением к красоте и гармонии.

Музыкальное искусство жило в народе задолго до появления профессиональных сочинителей музыки – композиторов. Песни и наигрыши украшали быт и увеселения молодежи и старших поколений, служили важной составной частью различных обрядов и ритуалов. От поколения к поколению передавались песни, пляски, хороводы – как самые прекрасные мгновения в жизни людей.

Белорусская народная музыка сохранила в себе традиции одной из древних и самобытных устных музыкальных культур. Истоки белорусского песенного искусства – в народной музыке восточных славян и Киевской Руси. Песенное творчество охватывает несколько больших исторических пластов: наиболее глубинный представлен календарно-земледельческими и семейно-обрядовыми песнями; в эпоху формирования белорусской народности (XIV–XVI вв.) и времена крестьянских восстаний (XVI–XVIII вв.) возникли

мужская социальная лирика, эпос и песни бытового содержания. Произведения фольклора (былины, песни) помогают воссоздавать характерные черты народной речи, напевной и мелодичной.

Основными жанрами традиционной белорусской песни являются:

• календарно-обрядовые (веснянки, волочёбные, юрьевские, купальские, петровские, колядные, масленичные, троицкие) и семейно-обрядовые (свадебные, на рождение, похоронные). Например: «*Вясна-красна*», «*Ой, рана на Йвана*», «*Перапёлка*», «*Кума мая, кумачка*», «*Жаваронačкі, прыляціце*»;

• семейно-бытовые, любовно-лирические (лирические, колыбельные, детские, шуточные, сатирические, застольные, танцевальные, игровые, считалки, баллады, припевки): «*Люлі, люлі, люлі*», «*Камар лазню тапіў*», «*Ой, рэчанька, рэчанька*», «*Ох, і сеяла Ульяніца лянок*»;

• песни неволи и борьбы за свободу (батрацкие, казачьи, тюремные, рекрутские, военные): «*Ой, палын мой, палыночак*», «*Прыляцелі гусі*», «*Зашумела дубровачка*» [3].

Одной из попыток расширить кругозор учащихся и приобщить их к музыкальному народному творчеству явилось создание хрестоматии «Учебно-педагогический репертуар цимбалиста» [1]. Издание включает 7 авторских обработок белорусских народных песен и танцев, адаптированных для исполнения на академических цимбалах.

В первом разделе «Аннотации и методические рекомендации к музыкальным произведениям» рассматривается художественно-образное содержание произведений, даются методические рекомендации по работе над ними. Раздел «Пьесы» представлен белорусскими народными мелодиями разных жанров: «Бульба», «Антон маладзенькі», «Ой, думаю я» относятся к жанру припевок к танцам и игровым песням [2], «Як пагнала бабуленька куранятак пасці», «У месяцы верасні» – к жанру шуточных песен, «Цераз рэчаньку» – к жанру любовных песен (в данном случае также и шуточных), «Павей, ветру» – любовная лирическая мелодия. Автор приводит слова первых куплетов песен, чтобы начинающему музыканту-исполнителю было легче представить их образное содержание:

«Як пагнала бабуленька куранятак пасці»
Захацела бабуленька разам збагацеці,
Пасадзіла курачку, каб вывела дзеці.
Ды нямнога, толькі трое, куранят прыждала;
Не паспелі з гнязда злезці, – пасвіць іх пагнала.

«У месяцы верасні»
У месяцы верасні выпала пароша.
Дзед бабу палюбіў, што баба хароша.
І крывая, і сляпая, яшчэ к таму злая:
І крычыць, і бурчыць, проці дзеда не змаўчыць.

«Бульба»
Гарні, гарні бульбу з печы
У торбачку ды на плечы,
У торбачку ды нясі, –
Скажаш дзякуй, як з’ясі.

«Ой, думаю я»
Ой, хацела ж мяне маць за каваля замуж аддаць.
Ой, думаю, ду… За каваля не пайду!

«Антон маладзенькі»
Антон маладзенькі піў мёд саладзенькі,
Антоніха прыбягала, свайму мужу памагала.

«Цераз рэчаньку»
Цераз рэчаньку, цераз балота падай ручэньку, маё залота.
Рукі не подам, бо душу згублю, не скажу праўды, каго я люблю.

«Павей, ветру»
Павей, ветру, з высокага гаю.
Прыедзь, мой міленькі, з далёкага краю.

В процессе изучения с начинающими музыкантами народных мелодий нами было выявлено, что с их помощью учитель-музыкант может реализовать такие принципы личностно-ориентированной педагогики как:

• принцип доступности: младшим школьникам можно привить определенные знания в доступной для них форме, т. к. многое в музыкальном фольклоре создавалось специально для детей;

• принцип актуализации: изучаемая информация имеет значимость для ученика и проецируется на

конкретные жизненные обстоятельства, развивает эмоциональную отзывчивость, способность к сопереживанию, формирует лучшие человеческие качества – человеколюбие, честность, трудолюбие, целеустремленность, настойчивость.Фольклор раскрывает детям, только начинающим познавать мир, приобретать опыт, многие жизненные закономерности. Задача педагога состоит в том, чтобы учащиеся не просто осваивали народные мелодии, а воспринимали их как часть жизни;

- принцип идентификации, сущность которого заключается в том, чтобы сделать любое знание для ученика его «собственным». Известно, что существенным критерием усвоения любого музыкального произведения является ценностное отношение к изучаемому (образу, персонажу, жанру и т.п.), которое основывается на собственном жизненном опыте школьника, его взаимоотношениях с окружающим миром. Соответственно, перевод внешних ценностей во внутреннее «я» обусловлен целями и запросами каждой конкретной личности. Поэтому все сокровища и традиции фольклорного наследия должны «как бы заново родиться в опыте личности. Иначе они просто не могут быть адекватно присвоены ею, т.е. не могут приобрести личностный смысл» [6, с. 17].

В современной жизни, при наличии и доступности большого объема разнообразной информации, освоение знаний – не проблема. Есть методы, позволяющие обучить любого ребенка любому знанию. Но знание само по себе не имеет никакой ценности. «Только при осознании человеком индивидуально-личностной значимости некой информации для него самого и всего, что с этим связано в его жизни, знания усваиваются и формируются в систему, отвечающую потребностям человека в своем достойном существовании и развитии» [4, с. 204].

Личность воспитывается в определённой, сложившейся веками социокультурной среде, и обращение к народным традициям восстанавливает не только историческое прошлое, но и превращает знания о нём в силу жизни в настоящем [7]. Фольклор культивирует главные ценности – ценность жизни, здоровья, общения, а это значит, что он способствует сохранению психического, физического и духовно-нравственного здоровья школьников. Поэтому белорусский музыкальный фольклор является действенным средством личностно-ориентированного обучения начинающего музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андриенко, О. Учебно-педагогический репертуар цимбалиста: хрестоматия / О.В. Андриенко; под ред. Р. В. Подойницыной. – Минск: БГПУ, 2015. – 132 с.
2. Анталогія беларускай народнай песні / уклад. Г. Цітовіч. – 2-е выд. – Мінск: Беларусь, 1975. – 616 с.
3. Белорусские народные песни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gendocs.ru/v8310/ лекции_–_белорусская_музыка.
4. Белухин, Д. Основы личностно-ориентированной педагогики: в 2 ч. / Д.А. Белухин. – М.-Воронеж, 1997. – Ч. 2.
5. Крюкова, В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова. – Ростов-на-Дону, 2002.
6. Сериков, В. Личностно-ориентированное образование / В.В. Сериков // Педагогика, 1994. – №5.
7. Соколова, Г. Педагогические возможности фольклора в музыкальном воспитании младших школьников: автореф. дис. …канд. пед. наук: 13.00.02 / Г.Б. Соколова // DisserCat. Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-vozmozhnosti-folklora-v-muzykalnom-vospitanii-mladshikh-shkolnikov.

Бабенко Е.С.
(Украина, г. Донецк)

ФЕНОМЕН АЛЛОНИМИИ КАК ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ: АЛГОРИТМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Настоящее исследование призвано обратить внимание к «аллонимии» в музыке – специфическому явлению, которое характеризуется подписью произведения именем другого реально существующего лица. Обнародование этого феномена помогает восстановить утерянное представление о целостности музыкально-исторического наследия композиторов, как древности, так и современности.

Аллонимия – сложное явление, инициирующее определенную отрасль музыковедческих поисков. Выступая частным случаем проблемы авторства в целом, она охватывает широкий круг вопросов: теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, стилевых показателей некоторых исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей некоторых композиторов (иногда внося коррективы относительно их биографии и характеристики авторского почерка).

Этот феномен в музыковедении выступает «небезопасной» зоной, в которой возможно сделать множество ошибок в попытках исследования не только именно произведения с неоднозначным авторством, но и музыкального наследия и стилистических черт творчества его «авторов».

Поэтому сегодня, с накоплением большого количества в современном музыкальном мире произведений с сомнительным авторством, исследование которых вызывает множество вопросов и заставляет ученых по-новому пересмотреть ранее выдвинутые гипотезы относительно их атрибуции, обострилась необходимость, изучив существующие способы фиксации авторства, попробовать разработать необходимые алгоритмы работы с подобными сочинениями. Данная проблема уже давно лежит на поверхности, среди других, актуальных, еще неизученных музыкознанием, тем.

Касаясь истории аллонимии, заметим, что она уходит корнями вглубь веков и соткана из неравномерных всплесков, между которыми не всегда наблюдается внутренняя зависимость. Вполне возможно, что данная практика возникла с появлением понятия «авторства» вообще и напрямую зависит от философского и религиозного понимания этого термина в разные исторические времена.

Фактически явление аллонимии связано с неимущественным авторским правом в юридическом понимании. Но следует отметить, что, учитывая практическую невозможность (довольно часто) доказать факт подмены (ведь мистификаторы часто не оставляют документальных подтверждений), аллонимия всегда обращена в будущее, что автоматически снимает вопрос об этической и правовой ответственности ее «авторов».

Заметим, что серьезные работы, посвященные фиктивному авторству, немногочисленны и являются скорее исключением, нежели правилом. Более распространенным оказывается представление о мистификации как литературном курьезе, забаве автора, склонности к литературному «лицедейству». В искусствоведческом и музыковедческом контексте явление аллонимии как частного случая мистификации до сегодня не становилось предметом отдельных научных исследований.

Вместе с тем, стоит отметить, что история изучения произведений с фиктивным авторством началась с их собирания еще в древнем мире (позднее Средневековье – начало Возрождения). Но только в начале XIX века было собрано достаточно широкий материал для составления словарей и классификации разновидностей фиктивного авторства.

Одним из первых явление аллонимии описал еще в начале XIX века (не пользуясь, правда, этим термином) французский литератор, журналист и культурный деятель Шарль Нодье в книге «Вопросы литературной законности» [4].

В XX веке, в контексте истории и теории культуры, в орбиту научных интересов попадает особенная разновидность литературного текста – мистификация (отдельным образцом которой и выступает аллонимия).

Сегодня известна одна диссертация по филологии «Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка)» Р. Чижа (2010) [5], в которой впервые осуществлена попытка ввести в языковой код понятие «аллоним» как термин для определения феномена разных вариантов одного имени для обозначения одной и той же личности.

Прежде чем перейти к составлению алгоритмов анализа аллонимных произведений, коротко опишем наиболее важные теоретические аспекты их построения.

Прежде всего, уместно различать осознанную и неосознанную аллонимию. Неосознанная аллонимия появляется тогда, когда произведение становится аллонимным случайно (по причине неверной трактовки его авторства исследователями, копистами, исполнителями, издателями, а не самими композиторами). Если авторы (указанный и реальный) представители одной эпохи, возникает аллонимия на уровне исторической дистанции с минимальной удаленностью.

Осознанная аллонимия появляется в том случае, когда настоящий автор намеренно подписывает свое творение именем другой, реально существующей личности. Произведения такого рода различаются в отношении профессиональной специфики, а именно: «композитор – композитор», «исполнитель – композитор» или «музыковед – композитор» и др.

Если автор использует аллонимную подпись «из прошлого», имеем возможность говорить о разновидности, которая возникает на уровне исторической дистанции (современность – Ренессанс, Классицизм – Барокко и т.д.).

Поскольку аллонимия осознанной природы основывается на технике стилизации, отметим особенности ее применения в аллонимных произведениях.

Важным при анализе аллонимных произведений является степень контраста между стилевой манерой реального и заявленного авторов. Резкий контраст между «своим» и «чужим» в аллонимном произведении не может быть априорно художественно-эстетической установкой, ведь настоящий автор скорее стремится «спрятаться» за маской заявленного композитора и его стилем.

Количество разностилевых взаимодействий, если «авторы» алонимии – мастера одного времени, может быть ограниченной двумя составляющими: стиль настоящего и заявленного автора, однако чаще подключается и «стилевой фон эпохи»; если «авторы» исторически отдалены друг от друга, количество со-

ставляющих может расти от двух (стиль указанного и реального авторов) до бесконечности (стиль нескольких эпох, составленный творчеством многих композиторов).

Как отмечает Т. Кюрегян, «сущность стилизации в ее вторичности» [1], поскольку стилизация невозможна вне ориентации на уже существующие образцы. Таким образом, парадокс аллонимного произведения осознанной природы заключается в том, что при подражании уже состоявшемуся (стиль заявленного автора), вторичные элементы «чужого» стиля предлагаются настоящим автором будто в их первичности, от «первого лица».

Задача анализа произведений неосознанной аллонимной природы заключается в попытке их атрибуции. М. Михайлов в исследовании «Стиль в музыке» [3] предлагает четыре типа анализа (атрибуция слуховая, атрибуция зрительная, стилевой анализ, анализ стиля).

Обратимся к алгоритмам аналитических операций с различными образцами аллонимных произведений.

Прежде всего, отметим, что каждое произведение аллонимной природы требует индивидуального алгоритма анализа. Но на первом этапе необходимо остановится на свидетельствах их аллонимного генезиса (или выявлении всех возможных версий относительно авторства произведения в случае гипотетически неосознанной их природы), ко всей существующей информации по истории создания произведения. На этом же этапе применяется метод зрительной атрибуции сочинения. Особенно целесообразным он оказывается в работе с рукописью, произведение или произведения в которой требуют уточнения своего автора (ведь им может быть как копиист, так и сам композитор или др.). Если в распоряжении исследователя находится факсимиле, зрительная атрибуция музыкального текста может быть направлена только на исследование записей, зафиксированных на бумаге, а не собственно самой бумаги (филиграни, материал письма и др., то есть деталей, помогающих установить время появления рукописи). На этом же этапе работы следует обратиться и к дополнительному техническому сравнению доступных рукописей, дублирующих полностью или фрагментарно избранную для анализа.

Второй (один из важнейших) шаг в процессе анализа аллонимного произведения заключается в направлении аналитической мысли на изучение его «внутренних стилеобразующих факторов» (по Л. Мазелю [2]). На этом же этапе музыковед обращается к слуховой атрибуции.

В работе с аллонимными произведениями осознанной природы на следующем этапе необходимо определить (насколько это возможно) индивидуальную творческую манеру реального автора (в связи с исполнительскими или исследовательскими установками), стиль ориентира – эпохи, к которой обращается настоящий автор, а также индивидуального композиторского почерка в пределах выбранного жанра в творчестве указанного автора. Это осуществляется для попытки установления уровня соотношения в произведении двух отдельных стилевых систем, обуславливающих оригинальность аллонимного произведения.

Наиболее сложная задача состоит в работе с гипотетически неосознанной аллонимией. В этом случае, после проведения стилистического анализа, следует обратиться к определению принадлежности произведений к какому-либо направлению (или направлениям) инструментальной музыки (по М. Михайлову – анализ стиля [3]). Этот этап осуществляется для того, чтобы выяснить степень влияния «внешних стилеобразующих факторов» (по Л. Мазелю [2]), характеризующих определенное направление и композиторскую школу, на музыкальный язык и формообразование аллонимных произведений.

На следующем уровне к познанию сущности аллонимного произведения необходимо обратиться к сравнительной характеристики избранных образцов с произведениями определенного жанра вероятного (или названного) автора для нахождения стилистических тождеств или различий в творческом наследии композитора. На этом же этапе осуществляется попытка «вписать» проанализированные произведения в контекст жизненного и творческого пути настоящего автора.

Если в процессе работы над произведением неосознанной аллонимной природы оказывается, что его части вообще принадлежат другим авторам, то на последнем этапе работы по алгоритму, необходимо осуществить идентификацию разновидности авторской подписи на титульном листе рукописи.

В случае, когда дальнейшая судьба произведений не исчерпывается двойным авторством (имеется в виду появление возможных существенных переложений, принадлежащих авторам исполнителям, выступающие как «новые версии» произведения), следует добавить к алгоритму осуществление аналитической операции, которая раскрывала бы и этот вопрос.

Итак, проблемы аллонимии в музыкальном искусстве сегодня многочисленны: это и выяснение составляющих мира аллонимии, и необходимость прояснения ситуации для каждого конкретного образца с выходом на коррекцию знаний о стилевых показателях творчества указанных и настоящих авторов, историю эволюции определенного жанра.

Аллонимия – изобретательная, часто осознанно или неосознанно опасная «игра» (зона, в которой возможно сделать множество ошибок в попытках исследования не только непосредственно аллонимного

произведения, но и музыкального наследия и стилистических черт творчества авторов-участников аллонимии), которая по тем или иным причинам возникает в разные исторические эпохи. Чем больше проникаешь в ее суть, тем яснее предстает «звездное небо» искусства, состоящее из высокохудожественных общеизвестных шедевров и менее известных образцов, из творчества общепризнанных гениальных мастеров и тех, кто остался «за бортом» славы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. Стилизация / Т. Кюрегян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_music/Stilizacija-6852/
2. Мазель Л. Строение музыкальних призведений / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 325 с.
3. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
4. Нодье Ш. Вопросы литературной законности / Ш. Нодье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/NODIE/nodie1_03
5. Чиж Р. Н. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка): автореф. дисс. ... канд. фил. наук : спец. 10.02.19 "Теория языка" / Р.Н. Чиж. – Нальчик, 2010. – 20 с.

Барановская Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ДИАЛОГ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

Современная музыкальная культура пестрит необычайно сложной картиной взаимодействия жанров и отражает то общее состояние культуры, которое отличается множественностью диалогов и мобильностью концепций. В этом контексте показательны жанровые процессы в инструментальной музыке XIX века, связанные с претворением идеи синтеза искусств, что привело к возрождению жанров рапсодии и баллады.

На сегодняшний день одной из актуальных проблем является взаимопроникновение и взаимодействие культур, в процессе которых каждая из них обогащает свой потенциал. Приобщение к осмысленному восприятию и переживанию искусства, воспитание ассоциативности мышления в широком историко-художественном пространстве – одна из актуальных задач современного искусствоведения, которой соответствует метод компаративного анализа произведений различных видов искусства, способствующий возникновению диалогов и сотворчества с ними воспринимающих.

Музыка, по своей специфике, располагает огромными возможностями для осуществления диалогического дискурса. В силу многозначности самой структуры она дает простор для интерпретаций, экспериментов. В контексте такого исторического диалога важную роль играет понятие «синтез», что предполагает специфическое внемузыкальное начало обусловленное литературой, изобразительным искусством и театром. Связи между ними и музыкой гибки и многосторонни: совместное участие в синтезе (вокальные формы, музыкальный театр), взаимопроникновение принципов мышления.

В этом контексте весьма показательна музыкальная культура эпохи Романтизма, для которой характерны тенденции к открытости, незамкнутости художественной формы, возникновение разнообразных синтетических жанров, смешанных форм, жанров и стилей. Дополняя достигнутую автономность и «абсолютность», романтическая инструментальная музыка продолжала активно расширять сферу своей музыкальной семантики, впитывая темы, структурные принципы и методы развития родственных искусств, в первую очередь поэзии.

Жанровые процессы в инструментальной музыке XIX века связаны с претворением идеи синтеза искусств и сменой внутренних прототипов: вместо риторики и драмы – поэзия и литература. Это означало отход от классических норм мышления, вхождение через программность в образный мир поэзии, овладение ее смысловой логикой. Так, открытая для инструментальной музыки экстрамузыкальная семантика исходит не от риторических установок, а от образцов различных родов литературного творчества. Она становится толчком для интрамузыкальной сферы и приводит к преобразованию средств выразительности [1].

Программное содержание музыки шло от идеи синтеза разных искусств (литературная программа в инструментальном произведении; сочетание поэзии и музыки в романсе; поэзии, музыки и сценического действия в опере), а также разных родов и жанров внутри одного искусства. Так, в эпоху Романтизма можно проследить связь со словом на трех уровнях: песенность, как новый принцип романтического музыкального мышления, обогатила инструментальные жанры (баллада, серенада, баркарола, рапсодия); вербальный элемент вынесен за пределы музыкального текста (программный инструментализм Ф. Мендельсона («Пес-

ни без слов»), Р. Шумана, Ф. Листа); скрытая вербальность, т.е. устоявшийся, ставший общепринятым интонационный лексикон «чистого» инструментализма (Й. Брамс, С. Франк, А. Брукнер, А. Глазунов) [4].

Претворение идей синтеза искусств породило новые жанры (романтическая соната, поэма, цикл миниатюр, музыкальная драма) и возродила старые (рапсодия, баллада). Характерным для музыки XIX столетия является музыкальная полижанровость, которая может проявляться в единовременном взаимопроникновении разных жанров, а также в коллаже – когда различенные жанры контрастно противопоставлены во времени.

Жанр – источник художественного содержания, жизненного прообраза, устойчивых связей с народным творчеством – одна из важнейших форм взаимодействия искусства с реальной действительностью. При всех отличиях в определении сущности жанра можно выделить несколько общих моментов: социальное предназначение; форма или способ бытования; способ исполнения (инструментальный состав); область содержания; иерархичность жанровой системы и возможность пересечения функций разных уровней и элементов [3].

Определение жанра уже само по себе определяет образно-эмоциональное наполнение. В то же время образцы одного и того же жанра могут быть по своему идейно-художественному содержанию весьма различны. Более свободное отношение к жанровому канону, характерное для профессионального искусства, часто приводит к его обновлению, переосмыслению или трансформации, в которых отражается оригинальная авторская концепция.

Исследование специфики жанра в двух взаимосвязанных аспектах – теоретическом и историческом, предполагающих реальное функционирование жанра в условиях определенных историко-стилевых систем, является наиболее продуктивным. Благодатным материалом для такого рода исследования служит композиторское творчество в эпоху романтизма, для которого характерно усиливающийся процесс жанрового синтеза, накопление опыта в использовании полижанровых средств выразительности, возрождение музыкально-поэтических жанров прошлого в новых исторических условиях.

В связи с этим происходит возрождение жанров рапсодии и баллады, которые стали своеобразной квинтэссенцией образного мира многих композиторов-романтиков и ярким примером преломления романтических тенденций в инструментальной музыке второй половины XIX века. Природа жанров рапсодии и баллады в настоящее время недостаточно изучена, что определяет актуальность их исследования.

В этом контексте весьма показательна история зарождения и развития жанра рапсодии, который с течением времени не вышел из употребления, а коренным образом трансформировался, исходя из степени воздействия эстетики романтизма на его первоисточник. Жанр рапсодии прошел длительный путь развития. Первично, обладая национальной характерностью, рапсодия появилась как одна из форм существования древнегреческого эпоса. Зародившись в Древней Греции в творчестве рапсодов, жанр представлял собой форму исполнения древнегреческих эпических песен. В Древней Греции социальное предназначение рапсодии носило просветительский характер и заключалось в распространении рапсодами гомеровских поэм в народной среде. Певец-рапсод выступал единственным исполнителем рапсодии, лишь во вступлении он мог воспользоваться струнным инструментом.

В свою очередь, выросший из глубин народного творчества, жанр баллады обогатил поэтическую, музыкальную, художественную культуру и прошел длительный путь развития от хороводной песни странствующих менестрелей и лирических произведений эпохи Возрождения (Гильом де Машо, Сандро Боттичелли) через трансформации в профессиональные образцы в эпоху Романтизма. Ее происхождение невозможно свести к какому-то одному источнику, истоки и генезис этого жанра можно найти в устном народном творчестве, мифологии, средневековом героическом эпосе, истории.

Исторически сложилось так, что долгое время жанр рапсодии и баллады находился вне поля художественных интересов профессиональных исполнителей, однако не выходил из употребления в народной среде. Во многом такая ситуация связана с синкретической природой этих древних жанров, которая отражается в различном смысловом наполнении самих понятий. Под влиянием эпохи романтизма, рапсодия и баллада эволюционировали до концертных образцов вокальной и инструментальной музыки в творчестве композиторов-профессионалов. Поэтому неудивительно, что первые профессиональные образцы этих жанров, появившиеся к концу XVIII века, воспринимались в качестве нового жанра (К.Ф.Д. Шубарт).

Так, в XIX веке под словом «рапсодия» закрепился определенный тип инструментальных пьес свободной формы, основанных на темах народных песен и танцев, отличающийся от фантазии большей свободой в изложении тем и их обработке, большей обособленностью и контрастностью эпизодов. Под влиянием эстетики романтизма, по отношению к первоисточнику, с жанром произошло ряд изменений: 1) меняется социальная функция – это виртуозное, чаще инструментальное, произведение, направленное на выражение внутреннего содержания, мотивированного историческими событиями эпохи и царившего «романтического» мировоззрения; 2) в инструментальной музыке функцию «певца-рапсода» начинает исполнять инстру-

мент (в фортепианных рапсодиях Листа можно уловить голосовое подражание древнегреческим рапсодам); 3) жанр рапсодии приобретает конкретную форму, которая обусловлена индивидуальным композиторским замыслом (так, у Листа свободная форма рапсодии, приближенная к фантазии, у Брамса – это сонатная и трехчастная формы).

Жанр баллады, в свою очередь, творчески переработанный романтиками приобрел свои характерные черты, такие как: 1) драматизм коллизий (острые ситуации, резкие контрасты, трагические развязки); 2) лирическая насыщенность (субъективно-эмоциональная окраска событий, идущая от «рассказчика»); 3) жанровая многоплановость (лирика, эпос, драма, фантастика, картинная изобразительность).

Эмоциональная насыщенность действенных образов, разнообразие по содержанию, неожиданные повороты в развитии знакомого сюжета, сжатый ритмический рисунок – опознавательные приметы балладного жанра, благодаря которым он обогатил романтическую культуру и привнес в нее неповторимый колорит (в музыке: Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Ф. Лист, Э. Григ, И. Брамс, А.К. Лядов, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, в поэзии: С. Есенин, В.А. Жуковский, Н. Ушаков, Я. Смеляков, в живописи: Н.Н. Ге, И.Е. Репин).

Как отмечалось выше, возрождение древних жанров во многом связано с влиянием на музыкальную композицию эпико-драматических жанров – стихотворной баллады и поэмы. Оно привело к появлению в инструментальной музыке романтиков новых композиционных структур – сквозных, контрастно-составных, смешанных. Наблюдаются изменения в конструктивном построении формы музыкального произведения, где главные «опоры» с крайних разделов смещаются в центр, т.е. середину. Это объяснимо с позиций романтической философии, которая утверждала, что любая философия начинается с середины. Для инструментальной музыки стало характерным наличие хоральной середины простой трёхчастной или средней части сложной трёхчастной формы. Стремление к сакрализации центральной части произведения обусловлено философской метафорой универсума в виде круга или эллипсиса с божественным центром [1]. Отсюда закономерно распространение концентрической музыкальной формы. Данные композиционные изменения во многом воплотились в жанрах рапсодии и баллады.

Так, формообразование рапсодий Листа было подсказано их содержанием. Он исходил из импровизационной природы жанра и традиций венгерского стиля вербункош с его контрастными эпизодами. В то же время, рапсодии Брамса принимают строго очерченную форму. По отношению к свободному формообразованию рапсодий Листа, рапсодии Брамса имеют классические формы – сонатную и трехчастную. Показательно применение смешанной формы в рапсодии № 1 ор. 79, сочетающей в себе сонатную, трехчастную и черты вариационной формы.

В отношении принципов формообразования жанра инструментальной баллады следует отметить, что в отечественном музыковедении баллады Шопена, например, неоднократно рассматривались с точки зрения нетипичности их композиции. Так, Л. Мазель сформулировал закономерности построения всех четырёх баллад Шопена в особенностях процессуально-динамического развития [2, с. 145]. Другое понимание формы баллад композитора, как совокупности законченных разделов, было изложено Ю. Холоповым в его лекциях о Шопене.

Четыре баллады ор. 10 Брамса образуют подобие сонатного цикла. В целом баллады Брамса определяются трехчастным строением с элементами концентричности. Репризность – как в динамизированном, так и в почти точном варианте – характеризует большинство пьес, образуя их постоянный признак, своего рода «знак классичности», стройности, устойчивости целого.

Таким образом, выступая в качестве одной из важнейших музыкально-теоретических категорий, жанр связан с широким спектром проблем постижения художественно-образной системы произведений искусства, является источником устойчивых связей способствующих возникновению исторических и культурных диалогов. Поэтому каждая частная проблема, находящаяся в русле исследований закономерностей жанра способствует прояснению глубинных свойств музыкального искусства. В этом контексте, романтические представления о диалоге разных видов искусства как проявлении универсальности законов творчества сосредоточены на явлениях искусства как высшем выражении духовной и творческой деятельности человека. Заново рожденные жанры рапсодии и баллады стали своеобразной квинтэссенцией образного мира композиторов-романтиков, ярким примером жановой трансформации как преломления романтических тенденций в инструментальной музыке XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 428с.
2. Мазель, Л. Исследования о Шопене / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1971. – 248 с.
3. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу / Е.А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.
4. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам // Библиофонд [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://www.bibliofond.ru/ view.aspx?id=91609. – Дата доступа: 15.03.2013.

Батовская Е.Н.
(Украина г. Харьков)

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА A CAPPELLA В СВЕТЕ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА И СТИЛЯ

Доклад посвящен рассмотрению путей развития современной хоровой музыки a cappella украинских и белорусских композиторов. На примере хорового творчества В. Бибика, В. Мужчиля, В. Кузнецова, Л. Дычко, Л. Шлег, А. Безенсон и др. представлена новаторская трактовка многовековых традиций хорового искусства.

Украинская и белорусская хоровая музыка a cappella конца XX – начала XXI ст. отличается довольно разнообразными жанрово-стилевыми модификациями. Рассмотрение современной хоровой музыки академической традиции обусловлено необходимостью решения целого ряда научных вопросов, связанных с раскрытием ее специфики, что проявляется на уровнях эмоционального содержания, жанрово-стилистических принципов и т.п.

Современная хоровая музыка представляет собой многоярусную структуру, в которой органично объединяются и соотносятся «старая» и «новая» музыкальные традиции. Для музыкальной практики стало привычным такое явление, как полилогичность в творчестве, когда композитор привлекает знаки разных эпох и культур, экспериментирует с ними и конструирует собственные проекты с неординарными решениями и достижениями, как на уровне гармонических структур, так и жанрово-стилевых преобразований.

По утверждению Ю. Холопова, главное событие музыкального искусства XX в. состоялось в области музыкального мышления, ученый подчеркивает, что «...творящим принципом в музыкальном мышлении является новое в композиторском творчестве. Этим новым в музыке XX века является её новая сущность, терминологически закрепленная в терминах «Новая музыка» и «Новейшая музыка», которая актуализировала вопрос «что есть музыка» и зафиксировала неклассическое мышление музыкой (композиторов)» [4, с. 551].

В стилевом отношении в современной украинской и белорусской хоровой музыке выделяются следующие течения: классичность, фольклоризм, авангардизм, центризм, минимализм, церковная музыка. Естественно, что стили композиторов могут не укладываться в один только названный пункт, ведь речь идет о ведущей тенденции. Интересно, что при разнообразии творческих замыслов и техник, важным отличительным признаком остается характер звуковысотной системы. Несмотря на весьма пеструю и мозаичную картину современного музыкального искусства, по утверждению многих музыковедов, генеральными являются две тенденции:

- стремление к личному, индивидуальному композиторскому проектированию, связанному с рефлексивным мышлением;
- обращение к поиску универсальных закономерностей, благодаря которым появляется возможность систематизировать все существующие принципы организации и реализации музыкальной ткани.

Общая картина развития современной хоровой музыки Украины и Белоруссии отличается многообразием творческих почерков. По словам Т. Мдивани, современную композиторскую школу (в частности белорусскую) отличает ряд характерных черт: «Одной из них выступает творческое отношение к фольклору, связанное со стремлением воплотить в музыке глубинные основы национального менталитета. Другой – расширение стилевой парадигмы и возрастание индивидуального фактора, преодолевающего стандарты советской музыки, основанной на методе социалистического реализма. Третья черта может быть определена как творческая рецепция западного музыкального авангарда, обусловленная стремлением привнести в европейский композиторский опыт свои индивидуальные черты» [2, с. 24-25].

Очевидными признаками современной хоровой музыки выступает жанр. Вместе с использованием традиционных жанров хоровой музыки, современные композиторы активно экспериментируют в плане внедрения новых способов общения и привлечения жанров других видов искусства (особенно литературы и живописи), что приводит к возникновению различных жанровых форм. Среди них можно назвать следующие: новелла, эссе, фрагмент, легенда, рассказ, сказка, хроника, мистерия, притча, диптих, триптих, портрет, пейзаж, зарисовка, картинка, фреска, очерк, эскиз, рисунок [3, с. 73].

В хоровой музыке названный ряд можно дополнить такими примерами, как «Книга канцон» Ю. Фалика, «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова, «Хоровая тетрадь на стихи Ивана Бунина» В. Сидорова, «Сакраментальная поэма», Музыкальная фреска «Египет. Клеопатра» Е. Атрашкевич; «Семь хоровых “котлет”» А.Розанова; «Хоровые акварели» Т. Кравцова; Хоровые картинки В. Бибика, Пять фантазий по картинам русских художников Л. Дычко, хоровые притча «Щедрик» В. Мужчиля, мистерия-действо «Потусторонние игры», три хоровых фантазии «Письма из раковины», кантата-медитация «Дыхание времени» И. Алексейчук и др.

В рамках данного доклада будут представлены два ведущих стилевых направления современной хоровой музыки, – неофольклорное и авангардное.

Неофольклорное направление развивается в двух направлениях: осовременивание аутентичных оригиналов и подчинение их нормам современного музыкального языка (например, «Песенки» Ю. Алжнева, «Ой у вишневом саду» В. Рунчака, «Щедрик» Е. Станковича, цикл «Колыбельные» В. Кузнецова, цикл «Десять обработок белорусских народных песен» Е. Атрашкевич); воссоздание древних обрядов (хоровые оперы «Ятранские игры» И. Шамо и «Рождественское действо» Л. Дычко, фольк-опера «Когда цветет папоротник» Е. Станковича, хоровой концерт «Горы мои» В. Зубицкого, обряд-действо «Белорусская свадьба» В. Кузнецова, «Календарные песни» Л. Шлег).

Одними из основателей неофольклоризма являются Л. Дычко (на Украине) и Л. Шлег (в Беларуси).

С именем Л. Дычко ассоциируются такие явления, как давние традиции, аутентика, фольклорные пласты. В хоровом творчестве Л. Дычко органично соединила новаторские тенденции современной музыки с проникновением в глубинные пласты фольклора (трансформация ладово-интонационной основы, метроритмических особенностей). Она не использует цитат, а на основе стилевых особенностей жанров календарного цикла, исторических песен создает новые мелодии, вырабатывает свой индивидуальный стиль, который насквозь пропитан духом старинной народной музыки. Эксперименты с расширением функций хора привели к интересным находкам, в частности, таким как «стереофоническое» пространственное звучание, элементы театрализации.

Л. Шлег является автором ряда хоровых произведений на народные тексты: хоровые сюиты «Лубок», «Калядица», хоровые циклы и поэмы. Обращаясь к фольклорному материалу, Л. Шлег при минимальном цитатном заимствовании выделяет типичные интонации и вводит их в сочинение в качестве стилеобразующих факторов. Композитор творчески перерабатывает аутентичные тексты, свободно интерпретирует их, привнося элемент театрализации.

Иной подход к претворению фольклорных первоисточников представлен в творчестве Е. Атрашкевич. В обработках народных песен композитор сохраняет мелодию и текст первоисточника, но при этом насыщает музыку современными ритмами и гармониями. Для метода обработки композитором народных песен характерны, с одной стороны, различные модификации (форма, мелос, мелодико-ритмический материал), с другой, – сохранение типологических принципов фольклорного оригинала. Атрашкевич создает живописные картины из жизни крестьян юмористически-игрового характера (как, например, в обработках «Лявониха», «Юрочка») и лирического («Сивый конь»). Общим для названных обработок является наполнение народных тем современным звучанием благодаря введению хроматики и метроритмических модификаций. При этом в пьесах ведущим принципом остается вариативность, как жанровая основа народной песни.

Наряду с обработками народных песен, важной составляющей творчества Атрашкевич являются хоры, которые написаны в «фольклорно-ориентированном» стиле [2, с. 38]. Интересным образцом стилизации народного творчества является хоровое произведение «Кукушечка». Оно написано в стиле народной лирико-бытовой песни.

Одними из ярких представителей авангардного направления являются украинские композиторы В. Бибик, В. Мужчиль и белорусский композитор В. Кузнецов. Как известно, авангардная стилистика связана с поисками новых принципов организации звукового пространства, а одной из ведущих композиционных позиций становится сонорика.

Неординарной страницей украинской хоровой музыки является творчество Валентина Бибика, – одного из первых украинских композиторов-новаторов, который в 60-70-е годы XX в. обратился к авангардному музыкальному языку.

Композитор сочетает образцы новейшей техники (двухладовость, цепи параллельных секунд, кварт, трезвучий, речитативы, отсутствие деления на такты) с эстетикой северного и южного украинского фольклора.

Одним из показательных примеров в этом плане является цикл «Хоровые картинки» для хора acappella. Много внимания композитор уделяет сонорике и тембру, следствием чего музыкальный звук становится элементом композиции и акустическим явлением (звук, тембро-фактурные и шумовые образования). Отсюда, – глобализация сонорно-колористического поля и отказ от тонально-гармонических функциональных стереотипов мышления. Отметим комплекс тембро-фонических приемов, которые использует композитор в данном произведении: хоровая мелодекламация, вокализация (на гласные звуки, закрытым ртом) хоровое глиссандо; звукоподражательные приемы (говор на ярмарке, вой ветра), диссонансные хоровые педали-пласты (№ 1 «Благословилося»). Влияние других музыкальных жанров, в частности, симфонического, проявилось в использовании средств изобразительности (звукокрасочные эффекты, игра тембров, разнообразие манер звукообразования, крик, шепот, глиссандо, артикуляция, форма строения складов и

произнесение слов), в контрастных сопоставлениях штрихов и нюансов; использовании широкой динамической шкалы.

Не менее интересным является хоровое творчество последователя В. Бибика, одного из «самых авангардных» украинских мастеров хоровой музыки – В. Мужчиля. Творчество композитора аккумулирует богатейшую картину музыкальных стилей ХХ в.

Одним из образцов, не имеющих аналогов в хоровой музыке и в котором ярко проявилась ведущая тенденция современного музыкального искусства, а именно, индивидуальное композиторское «проектирование» и рецепция европейских традиций, является перфоманс для хора a cappella «Прощай ХХ век». Сюжетную канву произведения составляет демонстрация эстрадных стилей (медленный фокстрот, джаз, рок, металл) средствами хорового звучания. В нем ярко прослеживается влияние инструментального жанра, где хор превращается в оркестр. Главной фабулой становится воспроизведение хоровым коллективом звучания джаз-бэнда, который воплощается певцами хора (партии контрабасов, саксофонов, труб, группы перкуссионных инструментов, солистка, танцевальная группа). Музыкальная ткань разделена на два пласта, где первый выполняет мелодическую функцию (изложение основного тематического материала) а второй фоновую функцию (ритмика-группа, на фоне которой звучат музыкальные темы).

Авангардное направление в белорусской музыке представляет творчество В. Кузнецова. Индивидуальная манера письма В. Кузнецова базируется на синтезе традиционных стилевых норм и принципов композиторских техник ХХ ст. Большую роль в композиторской манере играет темброво-красочное начало, которое основано не на раскрытии солирующих тембров, а на акустико-фонических эффектах.

Ярким образцом вышесказанного является «Эвфония» («Четырехмерные звуковые пространства для октета и 45 ударных инструментов» на стихи В. Хлебникова). Визуально хоровая партитура похожа на графическое полотно и вызывает зрительные ассоциации с компьютерной диаграммой (композитор использует всевозможные знаки, символы и графические обозначения). В данном хоре, по словам С. Баевой, последовательно воплощена идея звуковой трактовки элементов текста, а ведущим принципом развития является чередование плотных и разреженных сонорных комплексов [1, с. 19].

Рамки данной статьи не позволяют в полном объеме изучить выбранную нами проблематику, а только намечают пути ее дальнейшего исследования. Тем не менее, из вышесказанного следует вывод, что современная композиторская практика отличается жанрово-стилевой многовариантностью, где наиболее выдающимся является направленность не только на жанровое расширение и обогащение, но и на жанрово-стилевую индивидуализацию, что выражается в рефлексии музыкальных универсалий различных художественных эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баева С. Хоровое a cappell'ное творчество Вячеслава Кузнецова / С. Баева. // Весці беларускай дзяржаунай акадэміі музыкі. – 2005. – № 7. – С. 16-21.
2. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Мдивани [и др.]. – Минск: Беларуская навука, 2014. – 377 с.
3. Зорина С. Типическое и индивидуальное в музыкальных жанрах белорусской музыки последних десятилетий ХХ века / С. Зорина // Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых: сб. научн. тр. / сост. и науч. Ред. Т.А. Щербакова. – Минск, 2006. – Вып. 13: Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII–XX века. – С. 69-77.
4. Холопов Ю. Теория музыки // История современной отечественной музыки: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2003. – Вып. 1 / ред.-сост. Е. Долинская. – С. 551-614.

Бочкарева О.В.

(Российская Федерация, г. Ярославль)

ДИАЛОГ ВИДОВ ИСКУССТВА: МУЗЫКИ И АНИМАЦИИ НА ОСНОВЕ СИНЕСТЕЗИИ

Ускорение временных процессов, расширяющаяся сеть Интернет требуют уплотнения информации за счет ее обобщения, синтеза, абстрагирования. Многие ученые отмечают прецедентные тенденции в художественном творчестве: тяготение к абстрагированию, уходу от реальной действительности с целью исследования «невидимого» и «неслышимого». Авторов начинает все более интересовать проблема ассоциативной природы образного мышления, которая проявляется в творчестве в таком феномене как синестезия.

Синестезию можно сравнить с объемным голографическим видением, объединяющим все сенсорные каналы восприятия мира и формирующего целостное и гармоничное представление человека. Авторы музыкального и смежных с ним видов искусства приходят к созданию артефактов с многозначными смысла-

ми, усиливается метафоричность и интравертированность литературных текстов, абстрактность и символизм в живописи. Экспериментальные театрально-сценические композиции «распредмечивают» реальность, усиливая при этом экспрессивную составляющую актерской игры. Как отмечают исследователи, интерес к синестезии ярко проявляется в историческое время, сопровождаемое появлением новых видов искусства, использующих технические достижения аудиовизуальной коммуникации и компьютерной графики (киноискусство, телевидение, мультимедиа, цветомузыка, светомузыка и др.).

Уровень сложности синтеза обозначен базовым фондом культуры, который в каждую эпоху обладает своими характеристиками постижения межвидовых связей искусства.

Так, синкретизм искусства Древнего мира исходит из мифологической картины мира, организуясь вокруг жизненных интересов архаичного человека, и строится на отождествлении пространственно-временного следования с причинностью (С. Лангер). Модель понимания мира как музыкальной гармонии Вселенной, широта ассоциаций мышления античного философа Пифагора поражает своей масштабностью следования от микрокосмоса, модели человека, к макрокосму, модели мироздания. Ритм как всеобщая категория, присущая и Космосу, и человеку, и музыке мыслилась в единстве нравственных законов Бытия. Выражение «нетактичный человек», которое сохраняет свое значение в этике поведения до настоящего времени, впервые возникло в античности и мыслилось расширительно, то есть человек, не попадающий в такт музыке, не осознающий ее ритм, не может и выстроить время своей жизни – он находится в дисгармонии с музыкой Вселенной. На основе синестезии, объединяющей слуховой, зрительный и двигательно-пластический каналы, происходило естественное для человека сопровождение музыки движениями человеческого тела, в особенности движениями рук, которое сохраняется до настоящего времени у многих народов Африки, Азии. В Древней Греции для обозначения движения рук во время пения использовался термин «хейрономия» (рука и основа) и «хейрософ» (рука и мудрость).

В Средние века экстатический опыт религии подчиняет синестезию, которая либо поглощается аскетизмом, либо интуицией присутствия трансцендентного. В миропонимании средневекового человека храм, объединяющий архитектуру, музыку, живопись, призван соединить человека с Богом.

Целостность художественного произведения как результат свободного, но целесообразного синтеза различных элементов – характерная черта переломной эпохи рубежа XIX – XX вв. В искусстве этого периода наблюдается и реализуется «принцип взаимодополнительности» различных художественных языков (литературы, живописи, театра, музыки и др.). Такой синтез художественных языков немыслим без синестезии, которая позволяла художникам достичь органической целостности и совершенства. «Совершенность шедевра ощущается как полное соответствие формы и содержания, сущности и явления, целостность, предельность в основании. Это та ситуация, когда ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. Это полное торжество творческих возможностей человека» [3, с. 200]. Литератор, живописец того времени выстраивает свое произведение по законам красоты, возводя музыку в камертон творчества. Создание автором художественного образа, начинаясь в звуке, продолжалось в цвете, в слове, пластике и др. И цвет, и линия, и звук, и объем, и рифма – с одной стороны, изначально независимы в материале, однако ритмически, интонационно, семантически зависимы друг от друга. Эти механизмы диалога видов искусства человечество выработало на протяжении многих веков, именно они обеспечивают перекодировку художественного образа из звуковой протяженности в линейно-графическую, живописную, колористическую реальность. Особенно это удалось экспрессионистам, символистам, импрессионистам, которые прямо воздействовали на неосознаваемую сферу психики человека музыкой цвета, мгновением запечатленного времени, выразительным поэтическим ритмом, символическими обобщениями, тонкой импровизацией и др.

Термин «синестезия» происходит от греческого synaisthesis, что означает соощущение, и трактуется в разных отраслях знания специфически. В психологии как «межчувственная связь», возникающая на основе комплекса зрительных, слуховых, двигательных, тактильных ощущений. Свои тембральные оттенки смысла понятие обрело в лингвистике, связывая языковые универсалии с разнообразными чувственными модальностями (тропы, ассоциации, метафоры, символы и др.). Ученые-музыковеды, рассматривая синестезию, обозначают проблему в разных ракурсах:

- - существование синтетических жанров (опера, балет);
- - существование программной музыки, объединяющей литературу и музыку:
- - феномен «цветного слуха», которым обладали выдающиеся композиторы (К. Дебюсси, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, М.К. Чюрленис, О. Мессиан и др.);
- - феномен зрительных ассоциаций во время восприятия музыкальных произведений;
- - феномен светомузыки и цветомузыки, использующий достижения компьютерной графики и дизайна и др.

Выдающийся психолог Б.М. Теплов считал, что в восприятии музыки синестезия занимает значительное место. Он рассматривал не только связи между звуком и цветом, но в центре его внимания оказалась и «фоническая окраска» и «цветовой колорит» как проявления тембровой окраски звуков их сочетаний. Б.М. Теплов связывает синестезию с пространственно-временными характеристиками музыки, отмечая особую архитектонику музыкального произведения – его ритм, движение, глубину, насыщенность, фактуру и др. [5].

Творческие находки выдающихся деятелей культуры и искусства, обладавших в высшей степени феноменом синестезии, таких как К. Дебюсси, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, М.К. Чюрленис, О. Мессиан и др. воплощались в символическое обобщение – диалог человека с природой, другими людьми, собственным «я» и миром в целом.

Синестезия, как межчувственная ассоциация, основана на единстве восприятия и осмысления мира. Синестезию можно рассматривать как язык чувств, на основе которых формируется эстетический опыт личности и проявляется в ее творческой деятельности. Творчество как особый вид психической активности личности невозможен без интуиции, вдохновения, эмпатии, синестезии и целостности. Синестезия, актуализируя механизмы сознательного и бессознательного в творчестве художника, получает свое воплощение в единстве содержания и формы произведения.

М.С. Каган выявляет видовую общность генетических, морфологических и функциональных особенностей искусства:

- генетическая (происхождение искусства, синкретизм, нерасчлененность, единство социально-эстетической функции);
- морфологическая (художественный образ, композиция, ритм, художественный метод, стиль, направление);
- функциональная (единство принципов художественного анализа, выбор тематизма, согласованность принципов деятельности художника – творца, характер творческого восприятия) [4].

Общность видов искусства исходит из единства задач и функций: единой образной природы, единства приемов и законов построения художественного образа, универсальных компонентов художественного языка (интонация, ритм, время-пространство, и др.)

Синестезия в интерпретации полисенсорных и моносенсорных видов искусства позволяет выявить глубинные, подчас скрытые ценностные смыслы того или иного произведения. Синестезия, отходя от непосредственного сюжета, актуализирует процессы обобщения, символизации, ассоциации и др. Механизм синестезии как поиск «всеобщей связи» направлен на движение в глубину мира, в центр Вселенной. «Истинной мерой в искусстве является сам человек и его богатый внутренний мир. В пространстве художественной идеи самосознание постоянно утверждает стремление к идеальному диалогу человека и мира, отношение к «Я» и к «Другому» как ценность» [2, с. 231].

Рассмотрим явление синестезии на примере воплощения классической музыки в анимационном фильме.

Авторы анимационных фильмов «Прелюдия A-dur», «Прелюдия G- dur», «Прелюдия Es-dur», «Прелюдия F-dur»(1996) Ф. Шопена (режиссер MaciejMatecki) стремятся через систему «многоканального чувствования», рождающей непрерывный поток ассоциаций, осознать гармоничность и целостность картины мира. Не случайно они выбирают геометрическую форму круга – символ Гармонии: это и круги на воде, мяч и обруч, с которыми играют дети и др. Яркость, солнечность, ясное, ничем не омраченное видение мира ребенком, убедительно переданы в фильме. Возможно, авторы стремились воплотить образ Детства Ф. Шопена, с его открытостью миру, беззаботностью, защищенностью. Играющий на природе ребенок, показанный в фильме – это ребенок XIX века, – с некоторой ноткой ностальгии говорят нам авторы фильма, с грустью отмечая тот факт, что в настоящее время дети играют все больше в компьютерные игры, не замечая красоты природы. Тонкие миниатюры импрессионизма очень созвучны кружевной интонационной музыкальной ткани Ф. Шопена. Эффект неожиданности, восторга от встречи с картиной возникает в конце фильма. Авторы намеренно оттягивают этот диалог, показывая динамику творческого процесса.

«Музыкальный анимационный фильм – это всегда авторская интерпретация музыки, решенная средствами, решенная средствами изобразительного искусства в динамике движения» [1, с. 79]. Создавая зримый образ музыки в фильмах на музыку Р. Щедрина – Ж. Бизе «Кармен» (1994-1996) (режиссер Aleksandra Korejwo), художники-аниматоры акцентируют внимание на раскрытие его ценностного смысла. Авторы рисуют узнаваемые всеми образы Кармен, Хозе и Тореодора. В фильме «Хабанера» (1995) художники выбирают стихию противопоставления цветовой гаммы, символизирующей роковую любовь: огненно-красный цвет контрастирует с черным. Манящий образ танцующей испанки усиливается за счет эффекта «ускользания»: изменчивости, движения образа, то появления очертаний фигуры, то их исчезновения. Красота, загадочность, неуловимость,

страстность, рискованность и раскованность, природная стихийность – все эти качества, присущие образу Кармен, удалось воплотить художникам. В фильме «Тореодор» (1996) передана атмосфера праздника на фоне трагедии. И опять авторы выбирают красно-черную гамму, объединяя при этом все фильмы цикла единой манерой письма. Показывая всего лишь одну деталь: превращение звезд на небе в игральные карты, авторы фильма говорят нам о непредсказуемости человеческих судеб. В фильм введены и другие значимые символы: предвещающий трагедию образ движущейся, наподобие колокола, церкви; образ мчащегося коня, символизирующего свободу и необузданность и др. «Чувственная ткань» синестетического образа, объединяющего разные типы ассоциаций (слухо-зрительные, слухо-двигательные, визуально-пластические и др.) рождает эмоциональную окраску его воплощения и постижения.

Обладающее синестетическими свойствами музыкально-художественное сознание авторов анимационного фильма «Моцарт. Соната № 5 C-dur», (1992, режиссер Hieronim Neuman) позволяет продуцировать «музыкальные смыслы» за пределы музыки. С изрядной долей юмора, в игровой манере авторам удалось воплотить миф о сотворении Адама и Евы. Ведут шуточный диалог, общаются между собой… фрукты и овощи: «мужские» банан, огурец и др. и «женские»: груша, вишня и др. Подобное воплощение художественного образа возможно только при включении его в феноменальное поле синестезии как одного из механизмов формирования обобщенного смысла.

Тема любви поднимается и в фильме «Лунный свет» К. Дебюсси (1993 режиссер Jacek Kasprzycki). Авторы фильма строят сюжетную линию на основе любовного треугольника, легко узнаваемых героев итальянского театра – buff: Пьеро, Коломбины и Арлекина. Образ Пьеро, появляющегося в сопровождении Луны, ассоциируется с образом поэта. Его мечтательность, некоторую отрешенность от мира, тонкость, ранимость натуры подчеркивает музыкальная интонация Дебюсси. Образу Пьеро противопоставлен образ Арлекина, делового человека, в современной интерпретации, бизнесмена. Кого выберет Коломбина? Уготовлен ли ей путь музы или путь модели, снимающейся в глянцевом журнале? Будет ли она счастлива в упаковочном материальном мире, где властвует закон денег? Об этом размышляют авторы фильма. Незатейливый сюжет поднимает непростые психологические, социальные, философские проблемы жизни.

Таким образом, целостность и художественность анимационного музыкального фильма зависит от развития способностей творца, активизации механизма синестезии, рождающего ассоциации между языковым материалом разных видов искусства.

Синестезия, как идея синтеза сенсорных возможностей человека, наиболее ярко выражает себя в творческой деятельности человека, возникает на основе ассоциативной природы мышления, интегрирующей различные уровни организации психики: «сознательное – бессознательное», «логическое – интуитивное» и др. Органичность, цельность, нераздельность чувства и понимания – это предпосылка творческой работы личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева О.В. Диалогическая природа художественного образа в детском анимационном фильме // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Том II. (Психолого-педагогические науки). – С. 78-83.
2. Бочкарева О.В. Диалог как стремление личности к совершенству// Ярославский педагогический вестник. – 2013. – Т. 1. – № 1. – С. 197–200.
3. Бочкарева О.В. Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2. – Том I. (Гуманитарные науки). – С. 229–232.
4. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – С-Пб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 282 с.

Piotr Wróblewski (Петр Врублевский)

Polska, Lublin (Польша, Люблин)

АНДЖЕЙ ЦУДЗИХ – ДЖАЗОВЫЙ КОНТРАБАСИСТ, ПРОПОВЕДУЮЩИЙ БЛАГУЮ ВЕСТЬ

Философ ксендз Юзеф Клох сказал следующие слова о возникновении джаза: «Говоря о началах джаза, мы сосредоточиваем наше внимание на музыке, но я хотел бы обратить внимание на тот факт – может быть, реже замечаемый, – что также конкретные фрагменты Евангелия сыграли значительную роль. Именно из Библии черные американцы узнавали о Христе, который проповедовал равенство всех людей, надежду, освобождение, вечную жизнь. Свою радость они выражали именно пением, музыкой и танцем. Таким образом, для возникновения джаза существенную роль сыграла не только музыка, но также и библейское слово» [10, с. 54]. Можно предполагать, что уже в тех «доисторических» временах следует искать источников стремления джазовых музыкантов к углубленной духовной жизни. Великий знаток истории джаза Кристиан Бродацкий констатировал: «Я многократно убеждался, что джазовые музыканты очень ин-

тересуются духовными вопросами, религиями, ритуалами. Они пытаются найти начало своего таланта, раскрыть тайну создания музыки, особенно импровизированной музыки; они ищут смысл своей жизни. Это слишком распространенное явление, чтобы не относиться к нему серьезно. Данное явление имеет много разнообразных имен» [6, с. 303]. Религиозная жизнь польских джазовых музыкантов в значительной степени связана с католицизмом и тоже имеет «много разнообразных имен». Следует заметить, что особое влияние на углубление веры наших джазовых музыкантов (как и польского общества в целом) сыграло избрание Короля Войтылы папой римским 16 октября 1978 года и позднейшие события, т.е. создание «Солидарности», военное положение, обретение независимости. Личные переживания и перечисленные события привели к тому, что музыканты углубляли свою веру, что следовало бы причислять к частной сфере их жизни, но они публично демонстрировали ее, также в своем творчестве.

Аджей Цудзих является одним из наиболее религиозных среди польских джазовых исполнителей [ср. 13]; можно даже сказать, что не только духом, но и поступком. Несмотря на короткую жизнь (едва 43 года), артист оставил после себя внушительное stricte джазовое и эвангелизационное наследие.

Он родился 25 июня 1960 года в городе Пулавы. Интерес к музыке проявил еще в начальной школе [7, с. 48]. Свои юные увлечения он воспоминал так: «Первые 'серьезные записи', с которыми я столкнулся в возрасте 12-13 лет, это были пластинки Джими Хендрикса, Карлоса Сантаны и The Beatles. Я не заинтересовался популярной в 70-ые годы рок-музыкой. Более-менее в то же время я неизлечимо увлекся джазовой музыкой. У меня была возможность слушать вживую музыку таких ансамблей как: Weather Report с басгитаристом Джако Пасториус или Хербертом Хэнкок в знаменитом электрическом составе. Записи этих ансамблей я 'вдумчиво' прослушивал на катушечных лентах, неоднократно приводя к полному их изнесению» [8, с. 47].

Анджей Цудзих начал музыкальное образование в Государственной музыкальной школе первой ступени в городе Новы-Тарг по классу фортепиано, которым руководила Зофия Ходорович [3]. Имея в виду позднейшие достижения Цудзиха, удивляет факт, что контрабасистом он стал в некоторой степени случайно. Он так вспоминал вступительный экзамен в Музыкальный лицей на Баштовой улице в Кракове в 1975 году: «Я хотел учиться играть на горне, но приемная комиссия решила, что у меня неправильный прикус и наконец, я поступил в класс контрабаса. (...) Представление о контрабасе у меня было такое, как у всех, т.е. никакое. На первый урок я вообще не хотел идти. Потом оказалось, что контрабас можно полюбить» [7, с. 49]. Еще в лицее А. Цудзих достиг первого значительного успеха как джазовый контрабасист – в 1978 году вместе с ансамблем Confirmation, образованным с братом Робертом и школьными друзьями, занял второе место на фестивале Jazz nad Odrą [11, с. 85]. Этот момент следует считать началом его профессиональной карьеры.

В 1979 году Цудзих закончил Музыкальный лицей и поступил на инструментальный факультет Краковской музыкальной академии. В то время он познакомился с Янушом Муняком, с которым сотрудничал несколько лет. Музыканты выступили вместе на фестивале Jazz Jamboree(1980) и ездили на гастроли (Бельгия, Нидерланды, Франция, Германия, Италия). Анджей Цудзих выступал с такими мировыми звездами джаза, как Дональд Черри, Фредерик Дивэйн или Джо Ньюман, а также с лучшими польскими исполнителями (Ян Пташин Врублевский, Томаш Шукальский, Збигнев Намысловский). Список людей, с которыми сотрудничал Цудзих, покажется еще интереснее, если учесть факт, что в области джаза он был самоучкой, поскольку в лицее и в академии он занимался лишь классической музыкой: «Я самостоятельно занимался джазовой музыкой. Наибольшую пользу я извлекал от частого общения с музыкантами, главным образом, зарубежными. Я слушал концерты, а потом, когда только появлялись возможности, я принимал участие в джем-сейшен – это была моя школа джаза. Никто меня не учил этой музыке» [7, с. 49] – он сказал в интервью. Известный джазовый контрабасист, Януш Козловский так запомнил беседу с Аджеем Цудзихом о технических аспектах игры на контрабасе: «Я спросил у Аджея, как он репетирует, что лежит в основе его великолепной техники исполнения. Аджей ответил: дорогой, единственно сюиты Баха, в них находится все. Затем он вынул потертый экземпляр сюит Баха в транскрипции для контрабаса и показал, что в них действительно можно найти все трюки, применяемые в джазе» [12].Такой дуализм интересов (классическая музыка в академии и джаз, которого овладением занимался самостоятельно) принес великолепные результаты и привел к сотрудничеству Анджея Цудзиха со многими зарубежными музыкантами, а иногда даже к образованию ансамблей, которых лидером был сам артист. Результатом такого рода сотрудничества является богатая джазовая дискография контрабасиста, главными звеньями которой считаются два авторских альбома – Able To Listen (1996) i Simply Way (1998).

Хотя Анджей Цудзих воспитывался в верующей семье, то свои юные годы он определил как «довольно бурные» [13, с. 17], а начало своей духовой перемены он вспоминал следующим образом: «благодаря моему брату Роберту, который принадлежит к Движению Обновления в Святом Духе в городе Новы-Тарг, я пошел на молитвенную встречу и я впервые услышал песни, которые нами, музыкантами-

профессионалами, считаются музыкой в некоторой степени ‘второго сорта’, недоделанной, с наивными голосами. В тот день я стал все воспринимать по-другому–не аналитически и профессионально, но душевно. Благодаря встречам, на которых с того времени я стал все чаще принимать участие, я узнал много песен польских и зарубежных авторов. Конечно, я продолжал смотреть на это не совсем серьезно, но с течением времени я стал играть на бас-гитаре и на контрабасе для различных приходных детских хоров. Параллельно с моей профессиональной джазовой деятельностью, я стал принимать участие в богослужениях для христианских музыкантов, которые были организованы упомянутым Движением Обновления в Святом Духе. Для меня это были очень полезные моменты, выполненные молитвой-просьбой, чтобы музыканты, которые часто находятся далеко от Бога, присоединились к Движению Обновления в Святом Духе и служили ему своим талантом, который подарил нам Господь» [14, с. 13]. Результатом молитв было присоединение к Движению Обновления Христианской Жизни Небесный Иерусалим при Краковском монастыре августинского ордена, где музыкант играл во время богослужений. Там артист образовал ансамбль Amen Band [5, с. 27].

Углубление веры привело к тому, что Анджей Цудзих начал по-другому смотреть на свою роль как артиста. В беседе с Робертом Бучком он сказал: «Я хочу приблизиться к Богу. Он изменил мой взгляд на искусство, на место и значение музыканта в общественной жизни. Я не хочу, чтобы это звучало патетически, но я понял, что игра на инструменте–не только эгоистический показ ради собственного удовольствия, но она является также своего рода служением, по-другому, служением людям через музыку. (...) Крепкая связь с религией привела к тому, что у меня появились новые силы» [7, с. 49-50].

В конце 1995 – начале 1996 года ансамбль Amen Band издал первый альбом Łąki Twoichobietnic. В проекте приняли участие многие известные джазовые музыканты, даже не связанные с религиозным движением. Музыку почти полностью приготовил Анджей Цудзих. Она была выдержана в соуловой манере. Авторами слов были, между прочим, отец Анджей Буйновский и Роберт Цудзих. Ведущий польский джазовый саксофонист Томаш Шокальский, который также принял участие в проекте, сказал: «Аджей! Если бы такую музыку играли в костелах, я ходил в костел каждый день...» [14, с. 13].

Очередной альбом ансамбля Amen Band Rozmowaz Ojcem (1998) содержит исключительно композиции Анджея Цудзиха, но слова написали разные авторы. Стоит добавить, что другая версия заглавной песни была также на пластинке Simple Way Andrzej Cudzich Quartet как инструментальная джазовая баллада Talking to Father. Рецензент так написал о новом альбоме: «С настоящим удовольствием рекомендую новый альбом группы AmenBand. ...Сердцем проекта является Анджей Цудзих – джазовый басист и контрабасист, человек большой не только по внешнему виду. …Amen Band – символ веры Анджея Цудзиха, плод его настоящей встречи с живым Иисусом! ...Настоящим чудом является участие в проекте Эрика Мариенталя, выдающегося американского саксофониста, которого фамилию мы можем найти, между прочим, на пластинках Чика Кориа! ...Я не скрываю, что музыка на пластинке – это не поп-песенки, но музыка для более требовательных слушателей. Я отговариваю кого-либо от знакомства с музыкой Цудзиха. Совершенно наоборот! Каждый из нас имеет право развивать свой музыкальный вкус. На пластинке можно найти полное разнообразие цветов и звуков, о чем свидетельствуют: флейта пана, смычковый оркестр, пение хора acapella. Музыка дышит оптимизмом. Это очень изысканный материал, обработанный со вкусом и чрезвычайно элегантно. ...Очень хорошо, что для нас играет AmenBand. RozmowazOjcem – большое событие на нашем рынке» [9, с. 43].

В 2002 году ансамбль Анджея Цудзиха издал третий, последний диск Corazbliżej, которой, как и предыдущий, получил хорошие рецензии: «Лидер группы, как и раньше, пригласил знаменитых музыкантов и вокалистов для работы над диском. Уже после первого знакомства с записями, на первый план выдвигаются такие песни, как Psalm (Патриция Голя), многоцветная Wyspa или Modlitwa (Метек Шчесняк). Очень запоминаются также песни Naszedni, к которой слова написал отец Анджей Буйновский, а также Paniemy Twoje dzieci Боба Фитза (единственная композиция, автором которой не был Цудзих). Особое впечатление производит заглавная баллада, которую спела Беата Беднаж» [1, с. 66].

Весной 2003 года Анджей Цудзих исполнил свой последний концерт в костеле в микрорайоне Азоры в Кракове [2, с. 6]. Музыкант умер 23 ноября 2003 года после тяжелой болезни (опухоль пищеварительной системы). Ему было 43 года. Его могила находится на Батовицком кладбище [2, с. 8]. Ян Козловский написал: «Анджей был человеком глубоко верующим. Он представлял самое прекрасное в католицизме. (...) Он жил коротко, но прекрасно» [12].

Польский верующий исполнитель джазовой музыки Петр Барон [15] написал в эссе Jednamyśl – wielewibracji: «Вдохновение святостью по сей день является неотъемлемой частью образования джаза и его развития. Встречаются резкие мнения, что образовался новый стиль – sacro джаз. Этот стиль настолько новый, насколько новым считается джаз. Вдохновение из сферы sacrum появилось намного раньше. Музыка сопровождает человека с самого начала его существования, поэтому вдохновение, происходящее из сферы

sacrum насчитывает столько лет, сколько и самое sacrum» [4, с. 220]. В этот стиль джаза вписывается творчество Анджея Цудзиха.

В данной статье мы представили лишь одного музыканта, его отношение к Богу, а также влияние глубокой веры на его творчество. Однако данная тема заслуживает подробного исследования и обширных публикаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. (ar), AmenBand – „Corazbliżej" // RUaH. – 2002. – № 20.
2. Andrzej Cudzich nie żyje! // RUaH. – 2004. – № 26.
3. Andrzej Cudzich // www.andrzejcudzich.art.pl, доступ: 20.09.2015.
4. Baron P. Jedna myśl – wiele wibracji. Inspiracja świętością w twórczości muzyków jazzowych // Ethos. – 2014. – № 105.
5. Brodacki K. Gdzie jest Duch // Jazz Forum. – 2003. – № 4-5.
6. Brodacki K. W poszukiwaniu prawdy // Ethos. – 2006. – № 73-74.
7. Buczek R. Andrzej Cudzich // Jazz Forum. – 1996. – № 9.
8. Cudzich A. Muzyka, której słucham // RUaH. – 2000. – № 13.
9. Dziewit A. AmenBand – „Rozmowa z Ojcem" // RUaH. – 1998. – № 4.
10. Jazz, duch i piekielne machiny. Z ks. dr Józefem Klochem, rzecznikiem Konferencji Episkopatu Polski rozmawia Bogdan Chmura // Jazz Forum. – 2003. – № 12.
11. Klimsa B. W. Siwek, Jazz nad Odrą 1964–2014. – т. I. – Wrocław, 2014.
12. Kozłowski J., Andrzej Cudzich, jakim Go pamiętam // www.muzeumjazzu.pl,доступ: 20.09.2015.
13. Modlić się i prosić o łaski, bo bez tego ani rusz. Z Andrzejem Cudzichem rozmawia Andrzej Dziewit // RUaH. – 2002. – № 19.
14. Sękalski C. Rozmowa z Andrzejem Cudzichem – jazzmanem, kontrabasistą, liderem zespołu AmenBand // RUaH. – 1997. – № 8.
15. Wróblewski P., Muzyka i wiara w działalności Andrzeja Cudzicha i Piotra Barona // Jazz w kulturze polskiej (2). / red. R. Ciesielski, Zielona Góra, *w druku*.

Гао Юнь

(Республика Беларусь, г. Минск)

«ФОЛЬКЛОРНОЕ ИНТВЕНТОРСТВО» В ДЕТСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ОПУСАХ И. СТРАВИНСКОГО

Творчество И. Стравинского является предметом исследования ученых разных регионов мира. Представляющее собой оригинальный и одновременно органичных сплав общеевропейских традиций и новаторских интенций музыки XX века, оно позволяет говорить о композиторе, как о мастере, сумевшем соединить прошлое с современным, а в современном – предвосхитить будущее. Несмотря на постоянный интерес к наследию русского классика, многие пласты его творчества остаются мало исследованными. В первую очередь это касается вокальной музыки, связанной с детской тематикой. И. Стравинский не стремился запечатлеть в своей музыке всю глубину детских переживаний и не ассоциировал феномен детства с многомерным воплощением человеческого бытия. Тем не менее, даже формальное перечисление детских опусов композитора свидетельствует о его системном интересе к данной теме. Это «Три песенки» (1906–1913), «Три истории для детей» (1915–1917), «Колыбельная» на собственные слова (1917), сборник фортепианных пьес «Пять пальцев» (1920–1921), «Кошачьи колыбельные» (1915–1916), «Совенок и кошечка» на слова Э. Лира (1966). Начиная с Б. Асафьева, многие исследователи обращались к творчеству талантливого мастера, но говорить о доскональной изученности его наследия все же не приходится [1].

Стравинский не стремится отразить в своем творчестве мир ребенка во всех ипостасях его духовного становления. Его понимание темы детства близко творчеству символистов начала века. Мир ребенка, с его играми, мечтами, особенностями психологии, не был ему близок. Детство интересовало композитора как своеобразный «архетип» человеческой жизни, исполненной первозданными, раскрепощенными эмоциями первобытного состояния человеческого духа. Этим мотивируется иной, чем у кучкистов, подход к трактовке народных текстов, которые использовал композитор в качестве литературной первоосновы. Отбросив путь «идеализации» фольклора, Стравинский нередко акцентирует внимание не на поучительном и прекрасном, а на шокирующем и отталкивающем в народных поэтических образцах. Музыкант позволяет себе как бы «играть в фольклор», имитируя (а иногда пародируя) в театрально-игровой ситуации песни аутентичную манеру импровизации народного исполнителя, о чем неоднократно писал в своих воспоминаниях. Композитор тонко улавливал многие стилевые особенности фольклорных текстов, в которых его особенно

привлекала их акустическая организация, инструментовка стиха, аллитерации, ассонансы, анафоры – словесные повторы, ритмика, характер артикуляции. Это подтверждается многими высказываниями автора: «В стихах меня прельщала не столько занимательность сюжетов, сколько сочетания слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит наше чувственное восприятие, впечатление, близкое к музыкальному» [6, с. 98-99].

Несмотря на то, что основой детских песен Стравинского являются разнообразные жанры русского детского фольклора (прибаутки, потешки, небылицы, игры, пугалки, сказки, колыбельные), композитор не стремится интерпретировать их народную специфику во всей глубине и адекватности. Как справедливо замечают исследователи, музыкант, «реагируя» на текст, позволяет достаточно вольно «играть со словом», используя излюбленные приемы развития: нерегулярное акцентное варьирование небольших по размеру мотивов, сочетающихся с нерифмованными или отчасти рифмованными фольклорными образцами, отодвигая на второй план ритм и строфику [2].

Время создания многих детских опусов свидетельствует о том, что многие из них были инициированы рождением детей у самого композитора или его друзей. Несмотря на многие новаторские черты песен Стравинского, нельзя отрицать косвенного влияния на стиль музыканта его современников, учителей, друзей. Об этом пишет С. Савенко в книге «Мир Стравинского», указывая на дружбу композитора с семьей Н.А. Римского-Корсакова [4]. Оригинальность творческого метода И. Стравинского в интерпретации народных текстов ощущается уже в ранних опусах композитора, имея в виду и комическую песенку «Как грибы на войну собирались». Многие приметы стиля данного опуса свидетельствуют об инвенторском подходе к сочинительству музыки, при котором традиция как таковая является лишь стимулом к ее авторской интерпретации. В основе популярного фольклорного текста лежит идея вариантного повтора, что проецируется в дальнейшем на многие уровни формы. Вариантность обнаруживает себя в гармоническом варьировании, ладотональных перекрасках, фактурном переосмыслении мелодии. Еще более индивидуализированный характер имеют эпизодические структуры игры, например, на словах «Отказалися опенки / говорят, что ноги тонки». Конец фразы ритмически урезан, восполнен своеобразным фортепианным «передразниванием» текста. Зачатки будущего вокального стиля Стравинского можно увидеть в акцентном варьировании слов во втором рефрене (на словах «на войну идти»), в буффонной скороговорке в последней строфе (двойное ритмическое сокращение с ускорением темпа), которому противопоставлено помпезное «квазипатриотическое» заключение с яркими медиантовыми гармониями: «Отвечали грузди / Мы ребята дружны, на войну идем».

Показательны с точки зрения преломления в творчестве Стравинского детской образности «Три песенки, из воспоминаний юношеских годов» (1906 – 1913), состоящих, как следует из указаний автора, из следующих номеров: «Сороченька (сынку Светику)», «Ворона (дочке Микушке)», «Чичер-Ячер (сынку Федику)». По словам самого композитора, вариациями на эти темы он часто «забавлял своих товарищей», находя повод для свободной импровизации в генезисе самого детского фольклора с его тяготением к звукотворчеству и словотворчеству [6, с. 95]. Необычность данного цикла была замечена многими современниками музыканта. Так, С. Прокофьев писал: «Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изощренным аккомпанементом производит пикантное впечатление. Собственно аккомпанемент ясен и прост, но не раз ущипнет ухо непривычными созвучиями. При ближайшем же рассмотрении поразит та остроумная и в то же время железная логика, с которой композитор достигает этих созвучий. Все три песенки художественны по форме, очень образны, детски задорны и неподдельно веселы. Каждая в отдельности микроскопически коротка, но, взятые вместе, они образуют небольшой номер, могущий украсить собою концертную программу» [4, с. 32]

Исследователь И. Немировская справедливо отмечает близость песен детскому интонированию, что вызывает формульную простоту музыкальных фраз. «Свежесть колорита придает этим песням диссонантная, как бы ни совпадающая с мелодией гармония <…> Композитора привлекает то, что в первых двух пьесах («Сороченька», «Ворона») прослеживаются противопоставления, используемые логикой игры с младенцем, с ребенком, начинающим говорить или ходить, обучение движениям (вверх-вниз, «на мост» – «под мост») и т.д.» [3, с. 68].

К произведениям детской образности можно отнести «Кошачьи колыбельные песни» – вокальную сюиту для среднего голоса и трех кларнетов на русские народные тексты, «Прибаутки» – шуточные песенки для среднего голоса и инструментов на русские народные тексты из собрания сказок А. Афанасьева, о которых А. Веберн сказал: «Эти песни удивительны.<…> Здесь реализм переходит в область метафизического» [4, с. 36]

Непосредственно к детской вокальной музыке относятся «Три истории для детей». Цикл состоит из двух потешек «Тили-бом», «Гуси-лебеди» и страшной сказки «Медведь» (сказка с песенкой по А. Афанасьеву). Все они отмечены чертами прибауток, в интерпретации которых исследователь Е. Мейен отмечает

особую синкретичность: связь музыки со словом, жестом, игровыми движениями и актерским воплощением [2]. Первая песня «Тили-бом» представлена в виде маленького рондо с четырехтактным рефреном, и целиком выдержана в остинатном ритмическом рисунке. Особый колорит придает двойной лидийский звукоряд с характерной нестройной октавой по краям – f – g – a - h - c - d - e – fis.

Игровой фон поддерживает фортепианная партия, звукоподражательность которой имитирует картину разгорающегося пожара и колокольного звона («набат» и трезвонящие ритмы «с бубенцами» в эпизодах). Оригинальное ладовое наклонение, акцентное варьирование, переменные структуры фраз придают ощущение подлинности фольклорных мотивов, архаичности детских «игровых» напевов. Структурной опорой формы является рефрен, возвращающийся через каждые 12 тактов. Эпизоды, несмотря на внешнюю «правильность» размеров, нарушают и расшатывают регулярность, поскольку в них возникают несимметричные рисунки «поперек» остинатной пульсации; меняется счетная единица с четвертной на восьмую, внешне вдвое ускоряя темп развития. При этом в чередовании эпизодов наблюдается прогрессия несимметричности – наибольшей остроты она достигает в последнем эпизоде, «наступающем на хвост» рефрену своим затактом. Структурные смещения неизбежно ведут к акцентным переченьям, особенно заметным во втором эпизоде: «Бежит курица с ведром / Заливать козий дом». Неправильность акцентов демонстрирует самостоятельную имманентную логику структурных смещений, обозначенную в свое время Ю. Коном метаболой. Смещение ударений словесных и музыкальных (акцентное варьирование) в данном случае способствует созданию яркой, «театрализованной» музыкальной зарисовки, призванной вызвать настроение паники, ужаса и страха.

Герои второй песни «Гуси-лебеди» – мелкие зверюшки и насекомые (воробей, таракан, мышка и др.). Несовпадение характеров действующих лиц и драматизма ситуации («сера блошка ножку подломила») создает определенный комический эффект, подчеркивающийся целым рядом стилевых особенностей песни. Обращение к фольклорному тексту находит отражение и в музыкальной лексике – варьировании простейшей попевки (кварто-квинтового оборота), оригинально вписанной в миксолидийский лад с доминантовым наклонением. «Сверлящие» трели сопровождения, малосекундовые обороты, «трение нон», динамические перепады создают ощущение тревожности, наигранной эмоциональности «вокального представления».

В соотношении музыки и слова структурные смещения выражены более мягко и имеют иное проявление: например, длина остинатного мотива не совпадает с длиной строки. Акцент композитором сделан на фонических свойствах стиха, подчеркнутых «фальшивым», малосекундовым, терпким по звучанию бурдоном. В народном духе распеты окончания стихов: «летили – залетили – доспили – носила – подхватила – повалила – выносила». Стравинский здесь впервые обращается к диалектному просторечию, которое не только способствует стилистической достоверности песни, но и способствует фонетической характерности горизонтали и вертикали. Логика формы здесь также определяется фольклорным источником: запев-припев, где громкий, распетый «с выкриком» зачин сменяется по-скоморошьи частящим бормотанием с ремаркой subito p.

«Страшная» сказка «Медведь» является одновременно финалом и кульминацией цикла, где опосредованно затронуты древние представления человека о его зависимости от сил природы. Жестокое содержание песни (старик обманом отрубает медведю лапу, а старуха прядет из шерсти пряжу и варит мясо) навеяно жанром песни-пугалки, которая должна вселять страх. (Особенно в том месте, где медведь с отрубленной лапой идет мстить за содеянное зло). Стилистика песни вырастает из архаически примитивных попевок вокальной партии, сочетающихся с нарочитой сложностью гармонического аккомпанемента. Содержание песни обусловило множество звукоизобразительных моментов, имитирующих шествие медведя на скрипящей липовой ноге, его мрачное рычание и т.д. Яркий визуальный ряд, появляющийся в результате комплекса используемых средств выразительности, привносит в исполнение песни черты театрализации, подчеркнутые и чтением текста самой сказки.

В ряду детских опусов стоит «Колыбельная», написанная на слова И. Стравинского. Известно, что миниатюра была посвящена старшей дочери композитора и при жизни автора не публиковалась. Данное произведение открывает ряд камерно-инструментальных колыбельных Стравинского, стилистически опирающихся на архаические пласты русского фольклора, о чем свидетельствуют нетемперированность, экмелика, неравномерность мотивных членений, переменная метрика, тетрахордовая основа узкообъемных ладов, формульность интонаций. В данной «Колыбельной» обнаруживаются типичные для фольклора вариантность повторов, песенная протяженность вокального мелоса.

К опусам последнего периода творчества Стравинского принадлежит достаточно элитарное произведение «Совенок и кошечка» на слова Э. Лира. (1966). Сочинение отражает позитивное отношение композитора к новым для того времени композиционным техникам, имея в виду серийность и додекафонию, о чем он неоднократно признавался: «Серийная техника, которой я пользуюсь, принуждает меня к большей дисциплинированности, чем когда-либо раньше» [5, с. 242]. По поводу создания этой песни Стравинский

говорил в одном из своих интервью: «Это музыкальный вздох облегчения, вырвавшийся после «Заупокойных песнопений» (реквием в моем возрасте слишком задевает за живое) – опус, сочиненный с такой быстротой, что, по-видимому, вынашивался одновременно с предыдущим сочинением. Истоки – в трехдольном размере заглавия. Так что, можно сказать, в данном случае истоки – это в первую очередь ритм, а потом уже контраст к реквиему» [4, с. 286].

Таким образом, вокальное творчество И. Стравинского, обращенное к детской тематики, демонстрирует многие константы его творческого метода, включая инвенторство, как сознательное «конструирование» произведения, тяготение к фольклорным традициям, обнаруживая в них близкую кредо музыканта театрально-игровую природу, архаичность мелоса, а также возможность соединить конкретику музыкального образа с современными рационально организованными техниками композиции. Вокальное творчество И. Стравинского, на наш взгляд, еще не осмыслено в полной мере ни исследователями, ни исполнителями, что лишний раз подтверждает актуальность проблематики данной статьи, обращенной как к музыкантам европейских, так и восточных регионов мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глебов (Асафьев), Б. Книга о Стравинском / Б.В. Глебов. – Л., 1929. – 400 с.
2. Мейен, Е Детский фольклор в творчестве Стравинского: опыт использования народных текстов / Е. Мейен // Проблемы истории русской и советской музыки: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Вып.34. – М., 1977. – С. 66–80.
3. Немировская, И. Феномен детства в творчестве Стравинского. Детские песни / И. Немировская // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 66–70.
4. Савенко, С. Мир Стравинского / С. Савенко. – М.: Композитор, 2001. – 327 с.
5. Стравинский, И. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / И. Стравинский. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – 413 с.
6. Стравинский, И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л.: Музгиз, 1963. – 273 с.

Голікава Л.Ф.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСКІЯ КАМПАЗІТАРЫ-КЛАСІКІ XX СТ.: СТАНАЎЛЕННЕ ТВОРЧАЙ ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦІ (ЛЯ ВЫТОКАЎ МУЗЫЧНАГА ПРАФЕСІЯНАЛІЗМУ)

Нацыянальная кампазітарская школа Беларусі пачала фарміравацца ў пачатку 20-х гг. XX ст. Ля вытокаў яе знаходзіліся музыканты з рознай ступенню прафесійнай падрыхтоўкі. Адны – з вышэйшай ці незакончанай вышэйшай музычнай адукацыяй, якую атрымалі ў кансерваторыях Пецярбурга, Масквы, Варшавы, Мінска (М. Аладаў, М. Анцаў, А. Багатыроў, В. Залатароў, М. Крошнер, А. Клумаў, У. Прохараў, Р. Пукст, А.Туранкоў, Т. Шнітман). Другія – з дыпломамі музычнага тэхнікума, альбо ўвогуле з аматарскага асяроддзя (М. Любан, М. Мацісон, Н. Сакалоўскі, У. Тэраўскі, М. Чуркін, Я. Цікоцкі). Аднак і тыя, і іншыя ўнеслі свой плённы асабісты ўклад у станаўленне айчыннага кампазітарскага майстэрства, сваёй творчасцю садзейнічалі назапашванню нацыянальных традыцый, абумовілі хуткае развіццё разнастайных музычных жанраў, а старэйшых з іх – М. Аладава, М. Чуркіна, Я. Цікоцкага, В. Залатарова, А. Туранкова, А. Багатырова – справядліва называюць стваральнікамі нацыянальнай кампазітарскай школы, кампазітарамі-класікамі.

Менавіта яны ўсталёўвалі новы тып «мовы мастацтва», засвойвалі новы «інтанацыйны фонд» эпохі праз рэвалюцыйную песенную сімволіку, пагружаліся ў фальклорную аснову, у вытокі народнапесеннага мастацтва як у першакрыніцу нацыянальна-асабістага. Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што на аснове творча ўспрынятых, пераасэнсаваных і пераапрацаваных музычных традыцый узнікла своеасаблівае, нацыянальна-самабытнае беларускае музычнае мастацтва, а дзейнасць першых беларускіх кампазітараўкласікаў садзейнічала станаўленню айчыннай кампазітарскай школы.

Кожнае больш-менш сталае творчае выказванне (таго ж М. Аладава, М. Цікоцкага, В. Залатарова, чыя творчая індывідуальнасць у сукупнасці почыркаў, манер і стыляў была разнастайнай і непаўторнай) абумоўлівала выбар тэмы выказвання і музычна-моўныя асаблівасці твораў. Усе вышэйназваныя кампазітары ў сваёй творчасці выкарыстоўвалі беларускі песенны фальклор: па-першае, як нацыянальную прыналежнасць, што «знакава» вызначала айчынную музычную школу, па-другое, як аснову, зноў-такі нацыянальную, сучаснага музычна-моўнага стылю. Звяртанне ж да сімволікі тагачаснай рэвалюцыйнай і ма-

савай песні адпавядала асноўнаму накірунку творчага метаду кампазітараў, адзначала іх адносіны да сучаснасці, з'яўлялася характэрным элементам канкрэтнай рэчаіснасці.

На чале беларускай нацыянальнай прафесійнай кампазітарскай школы звычайна называюць імя старэйшага беларускага кампазітара-класіка М. Чуркіна – першаадкрывальніка новых для нацыянальнага музычнага мастацтва жанраў, пачынальніка народна-жанравага сімфанізму ў беларускай музыцы.

На шляху распрацоўкі новага сімфанічнага жанру М. Чуркін мэтанакіравана звяртаўся да апрацовак беларускіх народных песень, арганічна ўключаў песню ў жорсткую схему санатна-сімфанічнага цыкла: асаблівая ўлюбёнасць кампазітара ў беларускі народны мелас, зачараванасць ім, апора на нацыянальную музычную глебу стала падставай для стварэння М. Чуркіным сур'ёзных, класічных па змесце і форме нацыянальных твораў.

Дзякуючы М. Чуркіну, у Беларусі нарадзілася нацыянальная сімфанічная традыцыя, далучэнне да якой з'явілася амаль што першай прыкметай станаўлення музычнага прафесіяналізму, а сімфонія аказалася тым асноватворным жанрам музычнага мастацтва, асваенне якога сведчыць аб прафесійнай сталасці айчыннай кампазітарскай школы.

Такім чынам, дзейнасць М. Чуркіна як фалькларыста, збіральніка і знаўцы беларускага музычнага фальклору, прафесіяналізм як кампазітара абумовілі яго творчую індывідуальнасць. А дасканалае веданне меладыйнай прыроды, рытмічных і ладавых асаблівасцей беларускіх народных песень вызначылі кантыленны, лірычны характар, выразнасць мелодыкі твораў старэйшага беларускага кампазітара. Успрынятыя ж ім асновы кампазітарскай тэхнікі дазволілі ўвесці беларускі напеў у строгія рамкі класічнага формаўтварэння і прыёмаў развіцця тэматызму, што і вызначыла стылявыя рысы музычнай спадчыны М. Чуркіна.

Побач з М. Чуркіным заснавальнікам беларускай кампазітарскай школы і арганізатарам музычнай адукацыі ў рэспубліцы з'яўляецца М. Аладаў.

Фарміраванне творчай індывідуальнасці М. Аладава, як вядома, праходзіла пад непасрэдным уздзеяннем рускай музыкі, асабліва яе «пецярбургскага» крыла (пецярбургская кампазітарская школа адыграла значную ролю ў станаўленні творчага патэнцыялу кампазітара, факт відавочны), а праявілася найбольш яскрава ў 20-я гг., што і абумовіла характар «новай музыкі» кампазітара і знайшло адлюстраванне ў яго стылістыцы: М. Аладаў здолеў прадэманстраваць своеасабліва-індывідуальнае бачанне рэчаіснасці ў адначасткавых сімфанічных творах (уверцюрах і ўверцюрах-фантазіях «Дума пра пагранічніка Лагаду», «Даёшь!», «Зары насустрач», «Казка-быль» і інш.), у якіх, па словах сучаснай крытыкі, кампазітар «паслядоўна культывіруе» жанр праграмнай музыкі.

М. Аладаў у музычным мастацтве Беларусі лічыцца неардынарным кампазітарам, здольным успрымаць арыгінальныя і даволі складаныя музычныя ідэі і ўвасабляць іх з дапамогай такіх жа складаных, нетрадыцыйных сродкаў выразнасці. Асаблівасцю яго творчага почырку стала асобаснае моўнае выказванне, што налажыла характэрны адбітак на стылістыку твораў беларускага кампазітара, які захоўваў творчую індывідуальнасць нават у «заказных» творах (вакальна-сімфанічнай паэме «Над ракой Арэсай», сімфанічнай паэме «Мацней за смерць» і інш.).

М. Аладаў не ішоў на кампраміс з асабістым мастацтвам і ў музычным змесце сваіх сачыненняў выкарыстоўваў нязвычныя музычна-моўныя элементы. Таму ў яго творах можна знайсці і складана-ладавую гармонію, і няпростыя тэмбрава-дынамічныя прыёмы выказвання, і мудрагелістую рытміку, што ў цэлым складае непаўторны, індывідуальны «аладаўскі» творчы почырк. Гэта асабліва відавочна пры параўнанні твораў, створаных у розныя перыяды дзейнасці кампазітара. І на раннім этапе замацоўвання «беларускага стылю» у музыцы, і на этапе сталасці М. Аладаў застаецца слушным сваім творчым прынцыпам, працягвае «асабістую тэму» у творчасці.

У якасці інтанацыйных вытокаў тэматызму ў інструментальных сачыненнях М. Аладава неаднаразова выкарыстоўваліся народнапесенныя матывы, эмацыянальна-сэнсавае значэнне якіх поўнасцю супадала ў аўтарскім кантэксце з фальклорнай першавысновай і надавала вобразную канкрэтнасць тэмам інструментальнага паходжання. Прынцыпы сімфанічнага развіцця тэматызму ў сімфоніях і праграмных сімфанічных творах кампазітара таксама выкарыстоўваліся даволі разнастайныя. Сярод іх кінематаграфічны прыём «буйнога плана» – паступовае «высвечванне» музычнага вобраза, пашырэнне тэмы за кошт яе рытмічнага павелічэння – сустракаўся даволі часта. У канкрэтным музычным кантэксце такі прыём успрымаўся як адзін з спосабаў тэатралізацыі сімфанічнага «дзейства» і канкрэтызацыі зместу (большай часткай праграмнага), што дазваляла ўвасобіць задуму кампазітара, адлюстраваць асаблівасці яго стылю.

Знакавым элементам сучаснай манеры выказвання М. Аладава становіцца праграмнасць – ад першага вопыту Другой сімфоніі, дзе ролю своеасаблівай праграмы адыгрывае шэраг беларускіх народных песень, да сталых твораў, дзе выкарыстоўваюцца прыёмы гукаапісальнасці разам з эмацыянальна-сэнсавым азначэннем адпаведных музычных цытат.

У сімфанічных палотнах раскрываецца і «другі пласт» мастацкага мыслення – аўтарскае ўспрыняцце і ацэнка («думкі ад аўтара») сучасных падзей, што надае сімфанічным творам М. Аладава асаблівую псіхалагічную глыбіню і драматызм, абумоўлівае характэрныя стылявыя рысы творчасці кампазітара, сведчыць аб своеасаблівым светаўспрыманні ім рэчаіснасці, фарміруе асабісты індывідуальны стыль кампазітара, які паступова пераўтвараецца ў «моўную мадэль» – у самым шырокім сэнсе гэтага слова – прафесійнай беларускай кампазітарскай школы.

Яшчэ адзін яё старэйшы прадстаўнік – Я. Цікоцкі, мастак, які ў сваіх творах адлюстроўваў з’явы і падзеі сучаснасці, вёў «асабісты дыялог» з сучаснай яму эпохай, выстройваў магістральную парадыгму асобаснага творчага асэнсавання рэальнага свету, што заставалася на працягу ўсяго творчага шляху кампазітара нязменнай. І лепшыя творы Я. Цікоцкага ўзнікалі менавіта ў той час, калі асабістае светаўспрыманне майстра ідэальна супадае з канкрэтным яго ўвасабленнем у мастацтве: паслядоўнае звяртанне да «інтанацыйнага фонду» сучаснай пострэвалюцыйнай эпохі, «перасаджванне» сугучных часу матываў у музычныя творы рознай жанравай прыналежнасці абумовіла своеасаблівасць яго творчага метаду. У інструментальнай музыцы такі метад праявіўся ў пастаянным звароце кампазітара да праграмнасці, у творах іншага жанравага накірунку (операх, вакальных ці харавых творах) спрыяў стварэнню рэалістычнай рэчаіснасці. Такога роду тэматызм выконваў ролю матываў-сімвалаў, канкрэтызаваў драматычную «сітуацыю» і нават перыпетыі сюжэта.

Уключэнне песенных цытат, у якасці якіх выступаюць папулярныя рэвалюцыйныя і масавыя песні, музыка быту, характэрныя народнапесенныя інтанацыйныя абароты, асабістыя аўтарскія тэмы, у аўтарскую музычную мову, удакладненне зместу інструментальных твораў з дапамогай музычнай сімволікі аказваецца мастацкай прыкметай творчай індывідуальнасці кампазітара. Семіятычны слой пры адсутнасці (па большай частцы) праграмных тлумачэнняў выконвае функцыі свайго роду правадніка творчай задумы Я. Цікоцкага, які такім спосабам мадэлюе не толькі сюжэтна-падзейны бок сваіх інструментальных сачыненняў, але і фіксуе музычную мову сучаснага асяроддзя, дзякуючы чаму становіцца летапісцам асобных з’яў і падзей, якімі жыла на вызначаным этапе краіна.

У інструментальных творах Я. Цікоцкага, які разам з М. Аладавым паслядоўна распрацоўваў сучасную тэматыку, адчуваецца своеасаблівая «знакавасць» выразных элементаў: кампазітар сачыняў «па мадэлях» – вызначаных цытатах ці аўтарскіх тэмах, якія выступалі ў ролі «знакаў» (сімвалаў) і дапамагалі расшыфроўваць змест твора. Такі падыход Я. Цікоцкага да творчага працэсу быў эстэтычнай устаноўкай кампазітара.

Адметнай якасцю індывідуальнага стылю Я. Цікоцкага было выкарыстанне разнастайных моўных мадэляў, што абумоўлена аб’ектыўнымі прычынамі: на этапе фарміравання новых рэвалюцыйных ідэалаў сучасны змест эпохі, па думцы кампазітара, было б складана перадаць іншымі сродкамі музычнага мастацтва. Толькі цытаты-мадэлі, якія замацаваліся як знакавыя ў сучасным слыхавым асяроддзі, атасаймоўваліся з «музыкай рэвалюцыі».

Такім чынам, творчую індывідуальнасць Я. Цікоцкага абумоўлівае музычна-моўная лексіка сучаснай яму эпохі і асяроддзя, а нормай стылю становіцца аб’ектыўнае адлюстраванне рэчаіснасці.

Творчая індывідуальнасць А. Туранкова, выдатнага кампазітара-меладыста, знаўцы беларускай народнай песні, найбольш яскрава праявілася ў вакальна-харавых і оперных сачыненнях. Зачараванасць нацыянальным меласам, любоў да беларускай лірычнай песні, якую А. Туранкоў арганічна – у якасці цытаты – уключаў у шэраг сваіх твораў, абумовіла работу над операй «Кветка шчасця», задума якой, па словах кампазітара, узнікла пад уплывам цудоўнай народнай песні «Ой, рана на Йвана». Захапленне купальскім абрадам прывяло да выкарыстання ў «Кветцы шчасця» цыкла вядомых купальскіх песень («Ой, рана на Йвана», «Ой, бору, мой бору», «Купала ночка маленька», «Сёння Купала, а заўтра Ян», «Купалінка, цёмная ночка» і інш.), апрацаваных і ўключаных А. Туранковым у партытуру ў выглядзе шэрагу вакальна-танцавальных сюіт.

Беларуская народная песня вакарыстоўвалася кампазітарам і ў творах царкоўнай музыкі. Сярод яго харавых духоўных кампазіцый, напісаных у лепшых традыцыях праваслаўнага царкоўна-пеўчага харавога мастацтва, – «Херубікон», прызначаны для камернага хору і пабудаваны на папулярнай купальскай народнай песне «Купалінка», лірычна-вытанчыныя і шчырыя інтанацыі якой прыгожа стасуюцца са спеўнымі прыёмамі харавога многагалосся, два «Еўхарыстычныя каноны», велікодны «Трапар», «Кантакіён», а таксама цудоўны гімн «Днесь Христос в Вифлееме».

Творчую індывідуальнасць А. Туранкова абумовіла яго музыка – носьбіт інтанацыйнай выразнасці, меладыйнасці, напеўнасці, вытокі якой караніліся ў лірычнасці беларускай народнай песні. У процілегласць М. Аладаву, чыя музыка будавалася па нормах празаічнай мовы з характэрнымі для яе рэзкімі зменамі рэгістраў, нечаканымі пераходамі, складанымі гарманічнымі і рытмічнымі абаротамі, дысананснай інтэрвалікай, дыялагічнасцю, музычная мова А. Туранкова базіравалася на лірыка-паэтычнай, песеннай ас-

нове, адпавядала метрычным нормам паэтычнага тэксту, рытмічна арганізаванаму. А. Туранкоў выкарыстоўваў класічную гармонію з традыцыйнай акордыкай тэрцавай структуры, што разам з фальклорнымі элементамі фарміравалі інтанацыйны строй музыкі кампазітара, характэрныя рысы яго паэтыкі.

Індывідуальны творчы почырк малодшага са старэйшых беларускіх кампазітараў-класікаў – А. Багатырова – праявіўся яшчэ на «малой радзіме». Менавіта тут усталёўвалася яго прыналежнасць да айчыннай культуры 20-х гг., з якой будучы кампазітар чэрпаў духоўную ауру насычанай імпульсам «мастацкасці» культурнай атмасферы Віцебска, горада, дзе ён нарадзіўся і дзе сфарміраваліся стылявыя прыярытэты яго творчасці.

Свой талент і неардынарнасць творчага мыслення кампазітар даказаў першымі буйнымі творамі – вакальна-сімфанічнай паэмай «Сказ о медведихе» і операй «У пушчах Палесся». У оперы кампазітару ўдалося стварыць прывабныя музычныя вобразы асобных герояў і паказаць шырокую панараму народнага жыцця. Псіхалагічная абвостранасць музычных характарыстык суадносілася тут з эпічным моцам і веліччу харавых масавых сцэн, іх месцам у драматургічным кантэксце твора.

Але найбольш прывабным і плённым для кампазітара заставаўся жанр вакальна-сімфанічнай і харавой музыкі (кантаты «Беларусь», «Беларускія песні», «Юбілейная кантата» і інш.). У вакальна-сімфанічных палотнах А. Багатыроў распрацоўвае новыя прыёмы харавога пісьма, імкнецца да максімальнай прастаты выказвання (але не спрошчанасці наогул). У сталых яго творах адчувальна тонкая работа вялікага майстра з музычным матэрыялам, уменне дастаткова простымі, але выразнымі сродкамі дасягнуць глыбіні і высокай годнасці кожнага твора, вытокі меладызму якіх караняцца ў асобай лірычнасці нацыянальнага меласу. Увасабленне «беларускасці» у музычнай мове А. Багатырова, які дасканала асвоіў стылістыку беларускага музычнага фальклору і арганічна выкарыстаў – без канкрэтнай апоры на цытатны метад – у асабістай музыцы рытмічныя, меладыйныя, ладавыя асаблівасці беларускай народнай песні, – вельмі важны штрых у характарыстыцы яго творчай індывідуальнасці.

Рэаліі сучаснага жыцця А. Багатыроў успрымае з пазіцыі мастацкага абагульнення, адмаўляецца ад залішне абвостраных, нават злабадзённых выказванняў. Таму музычная мова кампазітара – у аснове сваёй нацыянальна-самабытная – заўсёды эмацыянальна-ураўнаважаная, стрыманая, але прасякнутая лірызмам, этычная па сваёй сутнасці. Для музыкі А. Багатырова характэрна аб'ектыўна-лірычная сфера вабразаў. Разам з тым, кампазітар звяртаецца і да драматычнага ўспрыняцця з'яў рэчаіснасці, аднак драматычнае мысленне не з'яўляецца для яго пераважным, заўсёды існуе ў сінтэзе з лірычным, філасофскім абагульненнем, эмацыянальнае ж выказванне стрыманае, простае і адначасова высокароднае.

У музыцы кампазітара значнае месца займаюць эмацыянальныя пейзажы-карціны (статычныя, паэтычна «застылыя», красамоўныя пейзажныя замалёўкі дрымотнай прыроды, матывы лірычнага зачаравання, ціхай радасці) – пераважна ў харавых эпізодах з кантатных і оперных твораў, што сведчыць аб асабістым, лірыка-эмацыянальным, апаэтызаваным і нават рамантызаваным мастацкім метадзе кампазітара.

Аўтарская індывідуальнасць А. Багатырова лёгка пазнаецца: у яго музыцы ўраўнаважана суіснуюць меладыйнасць, гарманічная прастата і інтанацыйная свежасць музычнай мовы, а ў манеры выказвання шчасліва адсутнічаюць прыёмы груваcткага акадэмічна-традыцыйнага пісьма і эксперыментальныя навацыі.

Асабістыя рысы характару – ураўнаважанасць і стрыманасць у праяўленні эмоцый – не дазвалялі кампазітару цалкам аддацца стыхіі эксперыменту. Таму творчая індывідуальнасць А. Багатырова ўсталёўвалася не на аснове рознага роду навацый, што дазволіла творча пераасэнсаваць прафесійна-класічныя і народна-нацыянальныя традыцыі і зліць іх у асабісты індывідуальна-самабытны стыль.

Вывучэнне музычнай спадчыны найстарэйшых беларускіх кампазітараў-класікаў дазваляе супаставіць і выявіць тыя асабістыя (характэрныя) рысы іх мастацкага метаду і стылю як стваральнікаў індывідуальнага творчага почырку ў агульнай карціне станаўлення беларускай музыкі, як першапраходцаў у фарміраванні асобных жанраў і як першых аўтараў, якія даказалі магчымасць узнікнення прафесійнай кампазітарскай школы ў даволі сціслы часовы тэрмін.

Гренадерова А.Д.
(Украина, г. Донецк)

СИЦИЛИАНА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Интерес к старинной музыке, четко обозначившийся на рубеже XIX–XX веков, во второй половине XX начале XXI столетия приобрел характер устойчивой тенденции. Об этом свидетельствует, в частности, возникновение множества коллективов, специализирующихся исключительно на исполнении старинной

музыки (в подтверждение назовем функционирующие в Украине: Ансамбль старинной музыки Константина Чечени, коллектив «Kings and Beggars», ансамбль «Львовские менестрели», ансамбль «Vita Nova» и многие другие). «Ренессанс» старинной музыки повлиял и на восстановление и активное освоение старинных музыкальных инструментов (виола да гамба, барочная скрипка, лютня, теорба, продольная флейта, клавесин), организацию специальных фестивалей, постановку на сценах оперных театров барочных опер, реконструкцию старинных танцев и игр.

Естественно, что в данном контексте актуализировалась проблема трактовки старинных жанров (причем не только вторичных, но и первичных), которую невозможно разрешить, не имея достоверных сведений об их происхождении, формировании, инвариантных признаках, особенностях претворения в художественной практике. К таким жанрам, до сих пор остающимся вне системного исследовательского внимания, относится сицилиана. Ее широкое бытование в музыкальном искусстве различных историко-стилевых эпох и национальных школ инициировало рассмотрение процесса становления и закрепления канонических черт данного жанра, что и составило цель предлагаемой статьи.

Временем расцвета сицилианы, периодом ее зрелости можно считать эпоху Барокко. На это указывает наличие значительного числа сочинений в этом жанре, представляющих собой образцы чрезвычайно выразительной музыки. В частности, важное место сицилиана занимает в творческом наследии И.С. Баха (например, черты сицилианы хорошо ощутимы в известной арии альта из «Страстей по Матфею», в № 4 из кантаты «Das neugeborne Kindelein», BWV 122 и др.). Можно также обнаружить большое количество сицилиан в творческом наследии А. Вивальди, А. Корелли, А. Верачини, Г. Телеманна, А. Грауна и многих других мастеров. Немаловажным является также и то, что именно в эпоху Барокко сицилиана приобретает те жанровые черты, по которым узнаем ее сегодня – характерную пунктирную ритмическую фигуру, трехдольный метр, неторопливый темп и т.д.

Каким же образом происходил процесс становления сицилианы, обретения ею жанрового статуса, нахождения и закрепления «идентифицирующего имени»? Эти вопросы представляются краеугольными в комплексном подходе к изучению истории избранного жанра.

В качестве отправной точки обратимся к определению сицилианы в энциклопедических изданиях. Так, в «Музыкальной энциклопедии» дается такой его вариант: «Вок. или инстр. пьеса, происходящая, по-видимому, от сицилийского нар. танца или танц. песни. Для неё характерно спокойное, плавное движение, обычно в умеренном темпе, в размере 6/8 или 12/8. С. ритмически близка пасторали (а также жиге, форлане): для обеих типичен пунктирный ритм, однако С. отличается менее подвижным темпом...» [3]. В «Музыкальном энциклопедическом словаре» сицилиана обозначена как «старинный итал. танец пасторального характера» [6], в «Современном толковом словаре» – «Сицилиана (итал. Siciliana букв. – сицилийская), вокальная или инструментальная музыкальная пьеса, родственная пасторали, обычно в миноре, музыкальный размер 6/8 или 12/8» [7].

Однако ни в одном из определений не указан так называемый первообразец (или первообразцы) сицилианы, нет подтверждения ее именно сицилийского происхождения, не указано точно, какова ее жанровая природа – песенная или танцевальная. В итоге обнаруживается, что достоверно про сицилиану на сегодняшний день практически ничего не известно.

При попытке обнаружить ее среди танцев итальянских (тарантелла, сальтарелла, бергамаска, фурлана, гальярда) и сицилийских (куммаредра, матроколла, таммуридара) мы терпим неудачу. Безуспешной оказывается также и попытка отыскать хотя бы упоминание о сицилиане в итальянских, французских и английских трактатах по истории танцевального искусства и танцевальных табулатурах XIV – XVIII вв.

Никакого упоминания о сицилиане нет и в жанровом ряду сицилийских песен (чаще других встречаются маринара, фурнариана, викариота). Однако в книге «Ренессансная песня» исследователей Е. Бедуш и Т. Кюрегян слово «сицилиана» связывается с жанром итальянской многоголосной крестьянской песни – вилланеллой, как одна из ее разновидностей – villanella alla siciliana, наряду с мореской, тодеской, грегеской, джустинианой, наполитаной. Термин «siciliana», как указывают исследователи, в данном случае, служит неким географическим индексом, указывающим на регион Италии, где была распространена данная разновидность. В связи с этим авторы предполагают, с чем, кстати, согласен и британский исследователь Раймонд Монель, что термин «сицилиана» применялся не только как географический индекс, но и как указание на происхождение поэтического текста, сопровождавшего вилланеллу.

Исходя из этого, мы попытались отыскать особый временной отрезок истории Сицилии, связанный с интенсивным развитием ее языка и поэзии, в результате чего установили связи традиционной для Барокко сицилианы со средневековой сицилийской школой поэзии, основанной в XIII веке по образцу провансальской школы приказом короля Фридриха II Гогенштауфена. Поэты этой школы писали свои опусы на сицилийском диалекте, воспевая в них культ прекрасной дамы. Любовно-лирическая тематика текстов могла быть выражена и через пасторальные образы. Иногда эти стихотворения «пропевались» с музыкальным со-

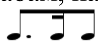
провождением. Ознакомление с поэзией наиболее ярких представителей школы – Джакомо да Лентини, Пьетро делла Винья, Гвидо делле Колонне и Стефано Протонатаро дало возможность обнаружить один редкий, «омузыкаленный» образец – песню Джакомо да Лентини «Lo maggio posto Dio in core» в поэтическом и музыкальном ритме которой прослушивается темпоритм «традиционной» уже для Барокко сицилианы. Эта, пока еще единичная, но вряд ли являющаяся простым совпадением находка может указывать на синкретическую природу сицилианоподобных вилланелл (назовем их так), объединяющую музыкальное и поэтическое начала как неразделимые, и, в то же время, на некую «запрограммированность» данного жанра, определяющую его необычное изящество и изысканность, даже некую «элитарность», и предусматривающую особую форму его бытования.

Выяснив, что жанровые истоки традиционной для Барокко сицилианы, скорее всего, восходят к XIII веку и связаны с вокальной музыкой, мы попытались проследить хоть какое-то отражение данного термина в наиболее известных и доступных у нас европейских вокальных сборниках XIV-XVIII вв. Однако, что малообъяснимо, ни собственно образцов сицилиан, ни использования данного термина в этих сборниках не встречается. Единственное, что удалось обнаружить – несколько арий-сицилиан итальянского композитора XVII в. Джовани Стефани, не носящих, однако тех признаков, по которым мы идентифицируем сицилиану.

Таким образом, можно предположить, что до второй половины XVII века сицилиана продолжала существовать в сфере вокальной музыки не в качестве самостоятельного жанра, а как индекс, указывающий на происхождение поэтического текста таких вокальных жанров как вилланелла, впоследствии ария. Во второй же половине XVII века, в эпоху Барокко, судя по сохранившимся рукописям, сицилиана приобрела самостоятельный жанровый статус и вышла в пространство танцевальной и инструментальной музыки, что и позволило некоторым современным музыковедам в различных энциклопедических изданиях определить время рождения жанра как конец XVII века.

Что же представляют собой «зрелые» образцы сицилианы, наиболее отчетливо выявляющие инвариантные признаки данного жанра? Учитывая ограниченные масштабы статьи, в качестве показательных образцов рассмотрим Сицилиану (II часть) из флейтовой сонаты ми-бемоль мажор BWV 1031 (1730 – 1734) И. С. Баха и его же арию для сопрано и баса из кантаты BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Восстаните! Зовет нас голос»), написанной к 27 воскресенью после Троицы (первое исполнение 25 ноября 1731 г., Лейпциг).

Сицилиана из сонаты для флейты и клавесина является, пожалуй, одним из наиболее популярных произведений автора в наши дни, знакомым даже тем, кто далек от музыки, благодаря регулярному включению ее в музыкальное оформление кинофильмов, а также обилию современных интерпретаций (существует даже рок версия этой сицилианы).

В трехчастном сонатном цикле Сицилиана выполняет функцию лирического центра. Как и крайние мажорные подвижные части, она невелика по масштабам, написана в умеренном темпе. В ритмическом рисунке присутствует характерная пунктирная фигура  при метрической организации 6/8, что является наиболее ярким и верным признаком, указывающим на жанр сицилианы.

Характер части, как и всей сонаты в целом – пасторальный (чему немало способствует использование тембра флейты, ассоциируемого с пасторальными образами). В то же время определенный образный контраст в цикле возникает во многом благодаря смене лада – если в крайних мажорных частях (тональность ми-бемоль мажор) это образы светлые, идиллические, то в средней части, за счет минорной тональности (соль минор), возникает оттенок элегичности.

Мелодия Сицилианы певучая, кантиленная, движется плавно, особую пластичность мелодической линии придает множество опеваний, «расцвечивающих» звучание, подчеркивающих его изысканный характер. Фактура проста и прозрачна, мелодию, отданную флейте, сопровождают «покачивающиеся» фигурации на фоне стабильного баса в партии клавесина, что подчеркивает гомофонный склад

Таким образом, в рассмотренной части можно усмотреть весь жанрообразующий комплекс, который рельефно очерчивает инвариатнные признаки сицилианы.

Следует подчеркнуть, что в творческом наследии И.С. Баха сицилиана зачастую проявляет себя как жанр, сохраняющий свой первоначальный синкретизм, и может звучать со словом, а также нередко соприкасается с жанром хорала, что переводит ее на еще один, особенный религиозно-философский уровень содержательности музыкального текста. С этой точки зрения показательна ария для сопрано и баса из кантаты BWV 140, которая отличается большей сложностью, но при этом жанровые константы сицилианы в ней проявляются столь же наглядно, как и в предыдущем примере.

Всего в кантате «Wachet auf, ruft uns die Stimme» семь номеров, и только один из них – № 3, «Wann kommst du, mein Heil» отмечен признаками сицилианы. Такой выбор жанровой первоосновы представляется не случайным.

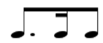
Номер построен в виде диалога между двумя персонажами – Душой (партия сопрано) и Иисусом (бас), являющимся, согласно библейскому тексту, Женихом Души.[17] Это возвышенный лирический дуэт, наполненный теплым, искренним чувством, воплощающий высшую гармонию душевного и духовного начал. Возможно именно для придания особой естественности, трогательной простоты и безыскусности композитор избрал для этого номера жанр сицилианы, семантически близкий к идиллической пасторали. Отсюда важная тембровая деталь – вокальную партию сопровождают скрипка пикколо, и традиционно поддерживает basso continuo (орган).

Какие же признаки в данном случае указывают на жанровую первооснову? Прежде всего, это сицилиановая ритмоформула, которая на протяжении номера то появляется, то исчезает в вокальной партии и аккомпанементе, показателен также и метр 6/8, и неторопливое развертывание музыкальной мысли в темпе Adagio, а также минорный лад (крайние разделы трехчастной формы написаны в тональности фа минор).

Обратим внимание на кантиленную мелодию широкого дыхания, ее гибкость и пластичность – секстовые, септимовые скачки уравновешиваются последующим плавным движением, что придает волнообразность мелодической линии. Секстовый затактовый зачин воскрешает в памяти арию альта из «Страстей по Матфею», также имеющую жанровые признаки сицилианы.

Как вокальная, так и инструментальная партия щедро украшены мелизмами, вносящими оттенок грациозности. Этому же способствует и партия скрипки, которой поручена мелодия, она изобилует выразительными виртуозными пассажами, звучащими на фоне мерного движения basso continuo.

Резюмируя результаты анализа данного примера, можно заключить, что в нем так же, как и в предыдущем, выявлены наиболее характерные инвариантные признаки сицилианы.

Итак, подводя итоги, можно выделить черты, присущие зрелым образцам жанра сицилианы. В первую очередь это присутствие в ритмическом рисунке характерной пунктирной ритмоформулы  при метрической организации 6/8.

Затем можно выделить также такие признаки: как правило, медленный или умеренный темп, минорный лад, песенная основа тематизма, тип образности, связанный с лирической или пасторальной тематикой, небольшие масштабы произведения, прозрачная простая фактура (как правило, гомофонно-гармоническая).

Достигнув своего расцвета в эпоху Барокко, жанр сицилианы продолжил свое существование в творчестве множества композиторов различных национальностей и школ. Прослушивается он и в сонатном тематизме Моцарта и в сочинениях Мусоргского, и в стилизаторских произведениях Стравинского, Шнитке, Ищенко. Старинный жанр нашел применение даже в сфере эстрадной и киномузыки, что свидетельствует о неослабевающем внимании к нему и его остроактуальности в XXI столетии.

ЛИТЕРАТУРА

1.Бедуш Е. Вилланелла / Е. Бедуш, Т. Кюрегян // Ренессансная песня. – М.: Издательский дом Композитор, 2007. – С. 30-43.

2.Золотайкина Е.А. Ранняя рыцарская поэзия Италии XIII века: сицилийская школа поэтов: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: [Электронный ресурс] / Е.А. Золотайкина. – Режим доступа: http://spbu.ru/disser/%7Bzashiti_ disser___id% 7D/avtoref-Zolotajkina.pdf

3.Кюрегян Т. Сицилиана / Т. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 41-42.

4.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

5.Пастораль / Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. − С. 202-203.

6.Сицилиана. / Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1959. – С. 247.

7.Сицилиана. Современный толковый словарь: [Электронный ресурс] / Режим доступа: http:/D0%BD%D0%B0+н%28%D0%B+.+Siciliana

[17] При написании кантаты И. С. Бахом был использован текст Филиппа Николаи (части 1, 4, 7), а также библейские тексты – в частности 25 глава из Евангелия от Матфея (ст. 1–13), содержание которой и лежит в основе текста арии (дуэта) № 3.

Греченкова В.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ШКОЛЬНИКОВ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ

Музыкальное воспитание каждого человека начинается с самого раннего детства. Первое знакомство с музыкой ребенок получает в семье, через колыбельные песни. Дети, проживающие в разных уголках мира, слушают песни и предания, истории, которые им исполняют и рассказывают мамы, бабушки, старшие братья и сестры. И в будни, и в праздники вокруг ребят звучит самая разнообразная музыка. Но, где бы ни жили их родители, и который бы они не представляли народ, – все заботятся о нравственном и физическом здоровье своих детей и воспитывают в них любовь к Родине, матери и работе, доброту, честность, справедливость, уважение к старшим, что всегда являлось основными постулатами народной педагогики.

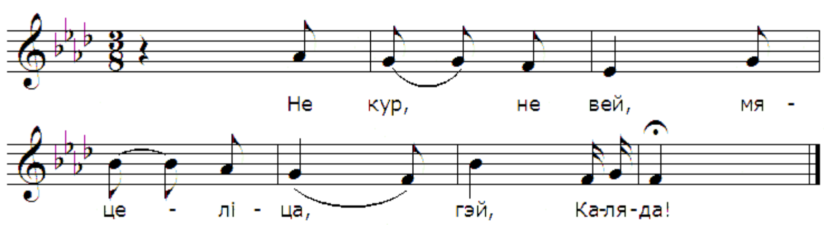
Народное творчество в широком смысле характеризуется синкретичностью, т.е. сочетанием различных видов. Это значит, что произведения народной культуры возникали в процессе труда, при проведении массовых мероприятий, обрядов или праздников (Купале, Масленица, Каляды и др.). Синкретизм позволяет всесторонне использовать белорусские народные песни, в процессе обучения, воспитания и развития младших школьников, так как такой вид работы на уроке позволяет приобщить к народному творчеству как можно больше ребят, учитывая их индивидуальные и возрастные особенности, интересы и творческие способности. Такой подход к преподаванию, в свою очередь, создает колоссальную возможность для расширения форм и видов работы с детьми, так как позволяет задействовать не только музыку, но и другие виды искусства, например живопись, театр, литературу, хореографию в их разнообразии и сочетании.

Песня – это душа народа, неисчерпаемый родник жизненной мудрости, душевной теплоты, радости и горя народа, который ее создал. Народная песня найдет путь к сердцу каждого ученика, который, познакомившись и полюбив ее, пронесет эту любовь через всю свою жизнь. «Народная музыка восхищает и удивляет своим глубоким содержанием и совершенной формой. Трудно найти более ценный материал для всестороннего художественного развития учащихся, их природных способностей» [1, с. 16].

Белорусские народные песни – это не только художественно-творческое достояние белорусов. Это богатейший музыкально-исторический материал, специфика и особенности которого досконально и всесторонне олицетворяют темперамент, характер и душу белорусов, их традиции, обычаи и обряды. Эти особенности касаются как языка, так и мелодии, гармонии, ритмического рисунка, а также ритмической организации, структурного строения, инструментального сопровождения и т.д. «Народная музыка Беларуси имеет свои неповторимые, глубокие самобытные национальные черты. Она импровизационная по форме и манере исполнения, отличается простотой выразительных средств, доступностью, демократизмом. Ей присущи эмоциональная сдержанность и, в то же время, веселое, порой юмористическое настроение, сердечная лирика чувств и переживаний» [1, с. 20].

Характерные особенности белорускої народной песни [6, с. 7-13]:

1. Простая, небольшая по диапазону мелодия (например, песня «Не кур, не вей» исполняется в диапазоне $e^1 – b^1$):



2. Плавность мелодического звуковедения, простота и ясность ладового развития (например, «Купалінка»):

3. Образность литературного содержания, привнесение в произведения образов и характеров живой природы, имитация ее голосов и звуков.

4. Разнообразие структурного построения песенных строф, которое обусловлено свободой мелодического развития:

- Напевы с парной структурой мелодического повторения (например, «Кума мая, кумачка»):

- Напевы с переменной структурной мелодического повторения (например, «Сядзіць камар на дубочку»).
- Квадратное строение, т.е. по 4 или 8 тактов (Например, «Го-го-го каза»):

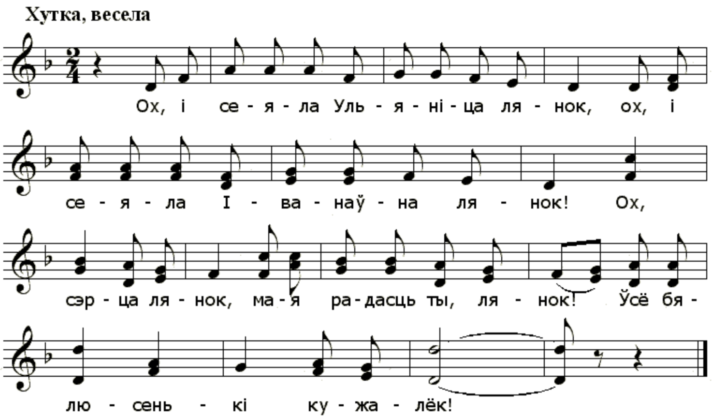
А также неквадратное строение, т.е. 5, 7 или 9 тактов.

- Куплетная форма, деление на запев и припев.

5. Ладовые отклонения внутри песни за счет смягчения контраста между тонической устойчивостью и нетоническими элементами.

6. Строго диатонический звукоряд без хроматизмов (например, «Жаваронaчкі, прыляціце»).

7. Параллельно-переменный лад (например, «Ох, і сеяла Ульяніца лянок»):



или кварто-квинтовая переменность лада (например, « Полька-Янка»):

8. Совместимость диатонических натуральных ладов с ладами народной музыки.

Народная песня дает плодотворный фундамент для национальной системы образования, которая основывается на педагогических традициях, а также особенностях этноса белорусов, т.е. трудовых, исторических, патриотических, эстетических, физических и др. Она эффективно способствует развитию положительных эмоций учащихся, дает позитивные основания для обучения, общего развития, формирования правильного мироощущения школьников на уроках музыки в начальных классах. «Народная музыка восхищает и удивляет своим глубоким содержанием и совершенной формой. Трудно найти более ценный материал для всестороннего художественного развития учащихся, их природных способностей», [1, с. 19] – считает А.М. Олехнович.

Изучение белорусских народных песен позволит эффективно соединить в процессе обучения музыке младших школьников компоненты искусства и познавательной деятельности. Важно, чтобы полученные знания поддерживались эмоционально возбужденным восприятием. В этом случае появляется возможность осуществлять учебный процесс в целостности эмоционального и рационального компонента, а также духовного и жизненного, т.е. на основе взаимодействия логики и интуиции.

Наш современник М.П. Дриневский говорит о том, что «народное творчество не постареет никогда, а люди, влюбленные в него, не знают, что такое старость: они вечны, как вечно и искусство, которое питают родники любви и жизни» [9, с. 7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аляхновіч, А.М. Народная песня ў школе: дапам для настаўнікаў музыкі і спеваў, кл.кіраўнікоў, выхавальнікаў. – Мінск: Беларусь, 2004. – 171 с.
2. Анталогія беларуская народнай песні / уклад. і камент. Г.І. Цітовіча. – Мінск: Беларусь, 1968. – 559 с.
3. Беларускія народныя песні: У 4 тамах. – Т 1. / Запіс Р. Шырмы. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР: Рэдакцыя муз. літры, 1959. – 424 с.
4. Беларускія народныя песні: У 4 тамах. – Т 2. / Запіс Р. Шырмы. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР: Рэдакцыя муз. літры, 1960. – 430 с.
5. Беларускія народныя песні: У 4 тамах. – Т 3. / Запіс Р. Шырмы. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР: Рэдакцыя муз. літры, 1962. – 306 с.
6. Кавалёў, А.І., Яшчанка, В.М. Народная музычная творчасць (беларускія народныя песні). – Мінск: БДПУ, 2010. – 243 с.
7. Касцюкавец, Л.П. Беларускія народныя абрады. – Мн.: Беларусь, 1994. – 128 с.
8. Королёва, Т.П. 10 лекций по методике музыкального воспитания. – Мн.: Бестпринт, 2005. – 56 с.
9. Цітовіч, Г.І. ва ўспамінах сучаснікаў. Зборнік. – Мінск, 1970. – 64 с.

Дадзёмава В.Ул.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

МІХАІЛ ЕЛЬСКІ І ЯГО РОЛЯ Ў ГІСТОРЫІ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ (НАСУСТРАЧ 185-ГОДДЗЮ КАМПАЗІТАРА)

У артыкуле разглядаецца творчая спадчына Міхаіла Ельскага, у якой адлюстраваліся многія характэрныя рысы музычнай культуры Беларусі.

Міхаіл Ельскі – адзін з самых яркіх прадстаўнікоў музычнай культуры Беларусі XIX стагоддзя. Яго жыццё і творчасць неаднаразова прыцягвалі ўвагу айчынных навукоўцаў: ад літаратуразнаўцы А. Мальдзіса, які яшчэ ў 1960-х гадах звярнуўся да асобы Ельскага; гісторыка музыкі і выканаўцы А. Капілава, глыбока, які дэталёва і ўсебакова вывучыў жыццё і творчасць музыканта; этнаінструментазнаўцы І. Назінай, якая спецыяльна даследавала народна-інструментальныя запісы Ельскага – да яе вучаніцы Н.Сапранковой, якая прысвяціла музыканту некалькі артыкулаў і дыпломную працу [1].

Вялікую цікавасць да творчасці кампазітара праявілі і беларускія выканаўцы: скрыпічны канцэрт і п’есы гэтага аўтара запісаў на радыё Л. Гарэлік; многія творы Ельскага ўвайшлі ў рэпертуар іншых скрыпачоў, а таксама Нацыянальнага акадэмічнага канцэртнага аркестра Рэспублікі Беларусь пад кіраўніцтвам Міхаіла Фінберга. У Беларусі выдаваліся творы кампазітара і яго сваякоў; нарэшце, менавіта ў Беларусі арганізаваны Міжнародны конкурс выканаўцаў на струнных інструментах імя М. Ельскага.

Думаецца, жыццё і лёс, творчая спадчына Міхаіла Ельскага – таленавітага скрыпача-віртуоза, кампазітара, фалькларыста і публіцыста – нездарма здабылі сур’ёзную значнасць у кантэксце сучаснай беларускай культуры: бо гэты музыкант быў асабліва цесна звязаны з айчынным мастацкім светам, як мінулым, так і сучасным. У Беларусі кампазітар нарадзіўся, з гэтай зямлёй звязаны многія старонкі яго біяграфіі, тут спрадвеку жылі яго продкі і сучаснікі – шматлікія прадстаўнікі роду Ельскіх, які даў Беларусі і Еўропе выдатных асветнікаў, патрыётаў сваёй Радзімы, знаўцаў і захавальнікаў яе культуры. Дастаткова ўспомніць брата кампазітара – Аляксандра Ельскага – вядомага беларусазнаўцы, мецэната і кампазітара-аматара, каб пераканацца ў гэтым. Сімвалічна, што менавіта радавы маёнтак Ельскіх Дудзічы (у Мінскім раёне), што атрымаў новае імя «Дудуткі», стаўся цэнтрам адраджэння беларускай сядзібнай традыцыі.

Разглядаючы жыццё, музычную і публіцыстычную спадчыну Ельскага, можна заўважыць, што ў ёй, як і ў творчасці іншых яе прадстаўнікоў, увасобіліся найважнейшыя якасці ўсёй культуры Беларусі мінулых стагоддзяў і часу цяперашняга.

Перш за ўсё адзначым, што Ельскі, падобна ўсім музыкам (а таксама мастакам, літаратарам і інш.), якія жылі на беларускай зямлі да XX стагоддзя, стаў носьбітам і сімвалам некалькіх культур і народаў. У гэтым плане яго асоба і творчасць увасабляюць важнейшую якасць культуры еўрапейскага памежжа (а ёю была і застаецца беларуская культура), што ўзбагачала сваімі талентамі шырокую мастацкую прастору.

Абапіраючыся на характэрныя для сваёй эпохі жанравыя і вобразна-стылявыя з’явы, Ельскі-кампазітар ярка ўвасобіў рысы рамантычнага стылю. Яму належыць каля 100 твораў, напісаных пераважна для скрыпкі – канцэрты, фантазіі, варыяцыі, паланезы, мазуркі і інш. Усе яны адзначаны эмацыйнай напружанасцю, яркай вобразнасцю, віртуёзнасцю, меладычным багаццем, характэрнымі для еўрапейскага рамантызму. У гэтым таксама бачыцца пэўная заканамернасць, уласцівая айчыннай культуры – арганічным і неад’емным ускладніку агульнаеўрапейскага мастацкага свету.

Разам з тым Міхаіл Ельскі, як і яго брат Аляксандр, вылучаецца сярод сваіх сучаснікаў і суайчыннікаў асаблівай заглыбленасцю ў культуру сваёй Радзімы, як малой – Беларусі, так і вялікай, што прасціралася ў арэале колішняга Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай. Гэты край з вялікім піетэтам і настальгіяй пачытала інтэлігенцыя яго часу і лічыла страчанай краінай продкаў. Асабліва чулліва Ельскі апяваў, узносіў і аплакваў у сваіх шматлікіх публікацыях зямлю, якая ўзгадавала яго і якая цяпер завецца Беларуссю. Чаго вартыя выказванні аўтара пра яго родны край, дзе «нарадзіўся Адам Міцкевіч і Станіслаў Манюшка, край, які натхняў іх узнёслым і пранікнёным песнямі» [2]. Як захоплена піша ён пра беларускую прыроду, якая «абуджала здольнасці да паэзіі і музыкі, пра што сведчыць сёння сялянскі люд, у якога ёсць свае меладычныя песні і кранальная музыка, здаўна пакінутая яму ў спадчыну ад продкаў» [3].

Публіцыстыка Ельскага – гэта цэлы беларусазнаўчы свет, поўны гістарычных фактаў, у тым ліку абсалютна ўнікальных і неацэнных па сваёй інфарматыўнай значнасці. Так, ён прыводзіць адзіныя ў сваім родзе звесткі аб з’яўленні першага ў ВКЛ клавікорда (у 1408 г.); аб опернай пастаноўцы ў Вільні ў 1634, а таксама аб выкладанні музычных прадметаў у школах Клецка, Ляхавічаў і Быхава [4]. Уражвае чытача і прыведзеная ў артыкуле гісторыя жыцця скрыпача-віртуоза Кіферлінга, (вучня Віёці), які ў выніку

незвычайных абставінаў трапіў у Полацкі калегіум. У працы «Стваральнік паланэзаў», апублікаванай у рэдкім выданні («Кур'ер Варшаўскі» за 1902, № 1) апублікаваны малавядомы паланэз для скрыпкі і фартэпіяна Міхала Казіміра Агінскага [5]. Тут жа маюцца надзвычай каштоўныя звесткі, якія пацвярджаюць факты сувязі з Беларуссю кампазітара В. Казлоўскага: гаворка ідзе пра ўспаміны Ельскага аб знаходжанні музыканта ў Гарадзішчы, дзе ён даваў урокі скрыпічнай ігры бацьку аўтара, Каралю. Прыцягваюць увагу і згадкі пра скрыпача Фелікса Яневіча, які быў «родам з літвінаў», бо гэта адзінае вядомае цяпер сведчанне датычнасці названага музыканта да гісторыі айчыннага мастацтва [6].

Багата прадстаўлена ў працах Ельскага гісторыя гэтага мастацтва 19 стагоддзя і яго прадстаўнікоў. Так, можна знайсці звесткі пра настаўніка аўтара – скрыпача К. Крыжаноўскага, выдатнага кампазітара Юзафа Дашчынскага і пра бацьку Міхала – Караля Ельскага, аўтара дзвюх уверцюр і некалькіх паланэзаў. Успамінае Ельскі і піяністаў В. Шахну ды Ф. Германа, а таксама выбітнага інтэлектуала, філолага і фалькларыста, кампазітара, тэарэтыка і віяланчэліста Яна Карловіча (бацьку Мячыслава Карловіча). З захапленнем распавядае Ельскі таксама пра вядомага кампазітара Фларыяна Міладоўскага, якога лічыць надзвычай таленавітым і адукаваным музыкам. Аднак у цэлым аўтар, радзеючы пра лёс мясцовай культуры, са шкадаваннем адзначае, што музычнае жыццё краю за паўстагоддзя значна збяднела. «Наш край, – піша ён, – з пункту гледжання музычнага развіцця і аматарства не толькі не прасунуўся наперад, але, на жаль, павярнуў назад... На месца даўняга музычнага аматарства сёння прыйшла проза ...» [7].

Вельмі паказальная і нават парадаксальная для свайго часу невычэрпная цікавасць музыканта да беларускага фальклору, які хай не ў яго, Ельскага, а ў наступную эпоху станецца падмуркам нацыянальнай кампазітарскай творчасці і нацыянальнай беларускай кампазітарскай школы. У артыкуле «Народныя танцы Мінскай губерні» прадстаўлены першыя ўзоры натацыі беларускай народна-інструментальнай музыкі [8]. Паказальна, што разам з традыцыйнымі, уласна народнымі ўзорамі («круцёлка або скакуха»), аўтар апісвае і такія танцы, як полька, кантрданс, вальс, мазурка і кракавяк, а таксама паланэз (ён нават прыводзіць мелодыі паланэзаў, якія выконваліся ў час вясельных абрадаў). Дзякуючы гэтым назіранням становіцца відавочна, што танцы, запазычаныя з гарадскога музычнага жыцця, атрымалі распаўсюджанне ў беларускім сялянскім асяроддзі таго часу, калі жылі і працавалі вядомыя айчынныя кампазітары, сярод якіх і сам М. Ельскі, і С. Манюшка, Н. Орда і г.д. Магчыма, іх творчасць, прадстаўленая шматлікімі танцавальнымі ўзорамі, надзвычай папулярнымі ў шырокім музычным асяроддзі, магла паспрыяць папулярызацыі ў народнай практыцы гэтых жанраў.

І, нарэшце, у творчым лёсе Ельскага ўвасобілася яшчэ адна якасць айчыннай музычнай культуры: яму (падобна ўсім яго калегам), не давялося стаць родапачынальнікам нацыянальнай беларускай кампазітарскай школы, якая, у сваю чаргу, не магла абаперціся на яго (як і іншых яго суайчыннікаў) творчасць. Апошняя, як вядома, аказалася «выкрэсленай» з памяці беларускай культуры на найважнейшых этапах яе фарміравання – у першай палове XX стагоддзя. Таму вяртанне спадчыны Міхаіла Ельскага, а таксама многіх іншых кампазітараў далёкіх стагоддзяў, у кантэкст гэтай культуры з'яўляецца асабліва істотным для пазітыўных, якасна новых, працэсаў, якія разгарнуліся ў духоўным свеце Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Мальдзіс, А. Падарожжа ў XIX стагоддзе. – Мінск, 1969; Капилов А., Ахвердова Е. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Минск, 2000; Капилов, А. Скрипка белорусская. – Минск, 1982; Масленікава В. Музычная адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1980; Назина И. Становление и развитие белорусского инструментоведения как специальной научной дисциплины // Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 223-224; Сапранкова Н. Міхал Ельскі як даследчык музычнага мастацтва Беларусі // Мастацтва. – 2000. – № 9. – С. 40-41; Яна ж. «Народныя танцы Мінскай губерні» М. Ельскага як помнік харэаграфічна-інструментальнай культуры Беларусі другой паловы XIX стагоддзя // Беларускае музыказнаўства – 2000: матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2000. – С. 84-91; Яна ж. З музычна-публіцыстычнай спадчыны М. Ельскага // Музычная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты: матэрыялы X Навук. чытанняў памяці Л.С. Мухарынскай. – Мінск, 2002. – С. 71-74.
2. Jelski, M. Kilka wspomnień z przyszłości muzycznej Litwy // Eho muzyczne. – 1881. – № 22. – S. 169.
3. Там жа.
4. Там жа. – S. 170.
5. У творы выкарыстоўваецца мелодыя "Пожалуйте, сударыня", што стала гучыць і ў паланрэзе Восіпа Казлоўскага. Гл.: Дадиомова О. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мінск, 1992. – С. 47.
6. Jelski, M. Kilka wspomnień z przyszłości muzycznej Litwy... – S. 171.
7.Там жа. – S. 182.
8. Рукапіс гэтай працы ксеракапіраваны намі ў бібліятэцы Варшаўскага ўніверсітэта. Пераклад і аналіз артыкула зроблены І. Назінай (Назина И. Становление и развитие белорусского инструментоведения как специальной научной дисциплины // Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 223–224.

Деркач С.А.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

ФАНТАЗИИ В.Я. ПОДГОРНОГО И ПРОБЛЕМА РЕПЕРТУАРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ БАЯНА

В контексте интенсивного и насыщенного процесса развития инструментальной музыки XX века, баянное искусство, пройдя путь от народного творчества, самодеятельной культуры (первая половина XX века), к концу столетия достигло высокой ступени развития и заняло свою нишу в области академической, элитарной музыки. Появление в середине столетия многотембрового баяна готово-выборной конструкции открыло новые перспективы в развитии баянного репертуара, в котором особое место занимают фантазии В.Я. Подгорного.

К концу XX века отечественная баянная школа достигла больших успехов. Исполнительство на баяне в наши дни получило небывалое развитие. Широко известны имена талантливых исполнителей, постоянно выступающих в крупнейших концертных залах мира. Их искусство широко представлено в аудиозаписи, в фондах радио, сборниках концертного репертуара, публикуемых различными издательствами. Значительные результаты достигнуты и в области баянной педагогики, по праву признанной ведущей в мире. Почти каждый год приносит новые имена лауреатов международных конкурсов баянистов и аккордеонистов. Распространены сольное, ансамблевое концертирование, многие иные формы музицирования, повышается культура игры, «престиж» инструмента.

Современное баянное искусство представляет собой сложное музыкальное явление, существующее в интеграции трех составляющих: инструментария, исполнительства и репертуара. В развитии баянного репертуара XX века возникли новые тенденции: если ранее в нем наблюдалось отставание по образности, стилистике, музыкальному языку в сравнении с музыкой для других солирующих инструментов, то во второй половине XX века произошло их сближение по этим параметрам. Последнее усилило проблемы, связанные с «превращением» баяна из прикладного (народного, бытового) в академический концертный инструмент и остро поставило вопрос о доступности сочинений для слушателей и даже для исполнителей, а также в целом о демократичности искусства баянистов.

Распространение многотембрового готово-выборного инструмента, смелое расширение художественных горизонтов композиторского письма, активное совершенствование исполнительского искусства – все это явилось важной причиной качественного роста репертуара для баяна и постепенно выдвижения его как полноправного явления всей музыкально-художественной жизни страны. Интерес к баяну был обусловлен внушительным техническим и художественным потенциалом, а внимание современных композиторов в первую очередь привлекла новая яркая краска в тембровой палитре.

Академическое баянное исполнительство в том виде, в котором оно существует на современном этапе, сложилось не только вследствие стремления исполнителей, мастеров-конструкторов к наиболее полному и разностороннему выявлению художественных возможностей инструмента, но и благодаря все более отчетливой тенденции многих авторов музыки к воплощению в самобытном тембровом материале баяна наиболее серьезных, глубоких и значимых художественных образов [1, с. 41].

В 1950–1960-е годы появляется новое поколение советских баянистов, чье творчество поднимает искусство игры на баяне на новую художественную высоту – Ю. Казаков, А. Беляев, В. Бесфамильнов, В. Галкин, Э. Митченко, А. Полетаев. Именно они стали утверждать новое камерно-академическое направление в жанре сольного исполнительства на баяне.

В 1960–1970-е годы баянное исполнительство достигает яркого расцвета благодаря творчеству молодого поколения одарённых баянистов – Ю. Вострелову, Ф. Липсу, О. Шарову, А. Склярову, В. Семёнову, А. Дмитриеву. Их исполнительство утверждало баян на концертной эстраде в качестве полноправного академического инструмента. Творческая деятельность этих музыкантов играла и продолжает играть значительную роль в становлении и развитии оригинального баянного репертуара.

Все эти важные факторы не могли не сказаться на формировании баянного репертуара и, в частности, на оригинальных произведениях, созданных за этот период. Каждый этап в развитии баяна привносил что-то свежее и оригинальное в образный строй, в особенности фактуры, в использование новых приемов для достижения новых выразительных эффектов, в структуру музыкального языка произведений. За прошедшие десятилетия накоплен большой репертуар, включающий сочинения высоких художественных достоинств, мастерски написанные и разнообразные по формам и жанрам.

Крупной вехой в развитии музыки для баяна стали произведения, созданные в середине 1940 – начале 50-х годов Н. Чайкиным, А. Холминовым, Ю. Шишаковым. В них с большой художественной полнотой и убедительностью проявились лучшие качества, свойственные этим композиторам: «общительность» ин-

тонационного строя музыки, разнообразие выраженных в них чувств, искренность эмоционального высказывания. Вместе с тем в произведениях данных авторов заметно стремление максимально раскрыть возможности баяна с готовыми аккордами в левой клавиатуре, обогатить музыкальную фактуру новыми выразительными средствами (такие как, два концерта – для баяна с русским народным оркестром Ю.Н. Шишакова (1949), Сюита для баяна соло А.Н. Холминова (1950).

Главной особенностью произошедших к 1960-м годам перемен явилось усиление стремления отечественных авторов музыки к неустанным поискам новых образов и средств их художественного воплощения. В частности, это было связано с тем, что теперь понятие «народность» не стало сводиться лишь к доступности того или иного произведения недостаточно подготовленному слушателю [3, с. 285]. Все больше растет стремление преодолеть известную академическую вялость, инертность творческого мышления, свойственную некоторым сочинениям предшествующего времени, активнее искать новые образы и средства их интонационного воплощения.

К началу 1980-х – и до 2000-х годов складывается уже достаточно высококачественный, количественно емкий фонд произведений для баяна, создателями которого были как профессиональные композиторы, так и баянисты-исполнители. Несмотря на то, что, тематическим источником и интонационным стержнем часто является народный мелос, в сочинениях все ярче отражается авторская композиторская стилистика, что влечет за собой усложнение традиционных типовых форм.

Основу репертуара составляли переложения классических пьес, обработки народных мелодий и оригинальные произведения, которые, как правило, содержали в себе признаки первых двух жанровых блоков. В наследство баянистам достались и сочинения, в которых основное внимание уделялось не столько развитию содержательной стороны, сколько внешним техническим эффектам. Как правило, в них преобладала народная тематика, которая была ведущей в произведениях, созданных еще до 1970-х годов.

Другая тенденция баянного репертуара этого периода – лирико-эпическая трактовка всех жанров. Благодаря этому композиторы и исполнители с помощью баяна, как народного инструмента, могли воздействовать на широкие массы и приобщать их к высокому академическому искусству. В рамках этого каждый композитор выбирал самостоятельно направление в поисках нового репертуара и выбора формы.

Однако, как отмечает Валентин Алексеевич Чабан, белорусский баянист, музыковед, педагог, доктор искусствоведения, профессор Белорусской государственной академии музыки в своей работе «Белорусское баянное искусство», определились две основные линии, по которым и шел процесс переосмысления.

Представители первого направления отстаивали сохранение традиции: создавали произведения, в которых просматривалась теснейшая связь с фольклором, вариационным методом развития. Само же понимание фольклора расширилось за счет введения древних образцов (старинных протяжных песен, закличек), обращения к более поздним пластам (бытовая песня, городской романс). Стала использоваться стилистика народной музыки других стран. Кроме того, композиторов начали привлекать и элементы неакадемической музыки: эстрадной, джазовой (В. Подгорный, А. Онегин, В. Мотов).

Представители второго направления создавали произведения, в которых о фольклорности не было и речи. Они сознательно отказывались от любых элементов, связанных с прежними традициями (А. Репников, В. Золотарев, Г. Банщиков, А. Кусяков, К. Волков) [4, с. 410].

Имя Владимира Яковлевича Подгорногова современной баянной литературе, несомненно, составляет одну из наиболее интересных и содержательных страниц. Творческое наследие композитора определяют оригинальные сочинения, обработки народной музыки для баяна и русских народных инструментов, которые хорошо известны музыкантам-профессионалам и многочисленным любителям музыки, как в нашей стране, так и за ее пределами.

В баяном творчестве Подгорного фольклор имел решающее значение для формирования индивидуального стиля композитора, для кристаллизации употребляемых им художественных средств. С приходом в баянную музыку, композитор усматривал свою цель в том, чтобы придать народной песне черты новой выразительности, которые были бы созвучны современности. Отсюда – стремлении к драматизации первоисточника, к отражению в нем тонких душевных нюансов, использование новых сложных композиционных (прежде всего, гармонических) приемов, новых форм. Многолетняя работа композитора в области аранжировки народной песни показала ценные, высокохудожественные, индивидуально-своеобразные результаты и явилась своего рода творческой лабораторией, в которой родился новый для баянной литературы жанр – концертной фантазии на народные темы [2].

Фантазии, написанные композитором в 1960-е годы, и сегодня находятся в числе наиболее репертуарных как у концертирующих баянистов, так и студентов, учащихся учебных заведений. В их числе фантазии на темы русских народных песен «Ах ты душечка» (1961), «Ноченька» (1961), на тему украинской народной песни «Повій, вітре, на Вкраину» (1964), на тему русской народной пляски «Барыня» (1966). Уже в раннем произведении – Фантазии на тему белорусской народной песни «Перепёлочка» заметно неуклон-

ное динамическое нагнетание к напряженной кульминации, насыщение мелодии экспрессивной септаккордовой гармонией, привнесение в повествование драматического начала, идущего от симфонизма П.И. Чайковского.

В период 1960-х годов эта тенденция создания на основе народной песенности развитых симфонических композиций прослеживается в баянном творчестве В.Я. Подгорного особенно наглядно. Ярким ее проявлением стала Фантазия на тему русской народной песни «Ноченька». Здесь обнаруживается неуклонная динамизация музыки, обогащение фактуры разнообразными подголосками и контрапунктическими голосами, создание развитых построений на основе вычлененных мотивных отрезков народной песни.

Творчеству В.Я. Подгорного свойственно яркое национальное своеобразие. Причем это своеобразие не сводится только к опоре на народную песню, хотя такая опора сама по себе выплывает из сущности национального своеобразия искусства и позволяет отобрать национально-самобытные стороны жизни народа, в первую очередь – особенности национального характера, психологического склада нации. Речь идет не только о национальном в форме произведений композитора, а, прежде всего, о национальном в их содержании.

Одной из главных и характерных черт творческого почерка Подгорного является симфонизм как метод мышления, активного развития музыкального материала. Такой метод мышления наложил свою печать практически на весь арсенал выразительных средств, используемых композитором, и сыграл значительную роль в становлении, повышении художественной зрелости оригинальной баянной литературы.

Стремление композитора к симфонизации баянной музыки привело его к пересмотру традиционной вариационной формы. Все концертные фантазии на народные и авторские темы написаны в форме сводных вариаций, позволяющих максимально выявить все те возможности роста и преобразований, которые таит в себе тема. При этом достаточно чётко прослеживается следующая формообразующая схема: вступление – тема – развитие – заключение.

Особое внимание композитор уделяет выбору фольклорного первоисточника. Во многих случаях музыка отображает непосредственно литературный текст первоисточника, чем и продиктована свободная форма и сквозное развитие, характерные для всех фантазий композитора.

С особой тщательностью композитор изучает и отбирает драматические песни, сюжетом которых, как правило, являются трагические явления человеческой жизни («Повій, вітре, на Вкраїну»), а так же лирические песни, содержащие глубокий смысл, искренность, нежность и теплоту чувств («Ноченька», «Ах ты, душечка», «У ворот гусли вдарили» и другие). Характерно, что композитор также значительно драматизирует лирические песни, придавая им подчёркнуто экспрессивную трактовку.

Гармоническое чутье – одна из наиболее ярких сторон дарования Подгорного. Гармонические краски и логика аккордового движения проявляются, главным образом, в работе над темой, где создание гармонических вариантов одной мелодии является осознанным художественным средством. Тонкий вкус и ощущение специфики народного творчества не создают дисгармонии между простой мелодией и сложной звуковой тканью. Красочность гармонической речи достигается путем сохранения и разнообразия функциональных связей.

Фактура большинства фантазий композитора представляет собой весьма сложные и насыщенные образования, которые возникают постепенно: от одноголосия к имитационности и далее к аккордовой ткани. Как утверждает А. Семешко: «Действительно, неуёмная авторская фантазия, подчеркнуто оркестровое мышление (интересно, что практически все баянные сочинения Подгорного оркестрованы и входят в репертуар не только народных, но и симфонических оркестров), стремление придать баянной фактуре объёмность и глубину, вступили в противоречие с ограниченными возможностями готового баяна. Именно это противоречие часто приводило композитора к чрезмерной насыщенности, исполнительской «сопротивляемости» фактурного материала, ставило перед исполнителем ряд технологических трудностей, подчас непреодолимых. Это обстоятельство явилось главной причиной тому, что исполнение произведений Владимира Подгорного было уделом немногих баянистов» [2, с. 112]. При этом многие исполнители и педагоги с удивлением отмечали, что фактурными образованиями, содержащимися в сочинениях для готового баяна, композитор практически предвосхитил утверждение многотембрового готово-выборного инструмента.

Таким образом, на современном этапе проблема репертуара в контексте баянного исполнительства как целостного явления музыкальной культуры и искусства требует, безусловно, исследования с разных точек зрения: от генетического обоснования эстетических и искусствоведческих предпосылок возникновения до изучения возможностей и перспектив развития в контексте новейших художественных течений и направлений. Фантазии В.Я. Подгорного обогатили репертуар современного баяниста, внесли огромный вклад в развитие народного творчества. Они звучат в учебных заведениях, на концертной эстраде, на престижных Российских и Международных конкурсах. Его творчество – образец триединства композиторской,

педагогической и исполнительской деятельности, находящихся в теснейшей взаимосвязи и взаимном обогащении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. Пособие / М.И. Имханицкий. – М., РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
2. Семешко, А. Вспоминания о былом… / Ред.-сост. С.С. Рыбина.- Киев: Ассо-opus, 2012 – 296 с.
3. Цуккерман, В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цукерман. – М., 1964. – 639 с.
4. Чабан,В.А Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы /В.А.Чабан. – Минск: БГАМ, 2008. – 534 с.

Долгушина М.Г.

(Российская Федерация, г. Вологда)

ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН ГЛАЗАМИ ВОЛОГОДСКИХ СТУДЕНТОВ (К ПРОБЛЕМЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА)

Имя Валерия Александровича Гаврилина (1939–1999) – выдающегося композитора, автора балетов «Анюта» и «Дом у дороги», хоровой симфонии-действа «Перезвоны», замечательных песен «Мама», «Простите меня», «Два брата» – сегодня является одним из символов культуры Вологодчины.

В Вологде В.А. Гаврилин родился, здесь в тяжелую пору военного лихолетья прошли его детские годы. Отец будущего композитора погиб на фронте, мать в 1950 году была арестована по ложному доносу, а оставшийся без родителей Валерий определен в один из вологодских детских домов.

Незаурядные музыкальные способности воспитанника Гаврилина не остались незамеченными: он пел в хоре, играл в оркестре народных инструментов, а с 1951 года стал посещать уроки фортепиано в Детской музыкальной школе № 1. В 1953 году его прослушал посетивший Вологду доцент Ленинградской консерватории И.М. Белоземцев, который рекомендовал отправить талантливого ученика в специальную музыкальную школу-десятилетку при Ленинградской государственной консерватории.

Окончив школу-десятилетку, а затем – консерваторию, Гаврилин остался жить и работать в северной столице, однако связи с Вологдой он не терял никогда. Композитор неоднократно приезжал в родной город, встречался со своей первой учительницей музыки Т.Д. Томашевской, пешком обходил любимые места… О его трепетном отношении к Вологде свидетельствуют, в частности, строки одного из писем к жене: «Вологда для меня ... это место, где я впервые познакомился с жизнью во всех ее проявлениях... Я сочиняю и живу только тем, чем я напитался, будучи в детстве в своем родном крае» [1, с. 435].

После ухода композитора из жизни в Вологде была начата планомерная работа по сохранению памяти о нем и популяризации его творческого наследия. Значимым шагом следует считать постановление Правительства Вологодской области № 693 от 19 июля 2004 года «Об утверждении мероприятий по сохранению творческого наследия и увековечению памяти В.А. Гаврилина на 2005–2009 годы». Спектр поставленных в этом документе задач охватывал всестороннюю популяризацию наследия мастера, стимулирование изучения творчества, включение его произведений в концертную практику, выявление, поддержку и воспитание талантливой молодежи. Не все из намеченных в постановлении 2004 года конкретных мероприятий были организованы и состоялись. Однако свою главную функцию оно, безусловно, выполнило, обеспечив правительственную поддержку и внимание общественности к личности композитора и его творчеству.

Сегодня музыка Гаврилина широко представлена в концертах разного уровня – от скромных выступлений учащихся детских музыкальных школ до серьезных филармонических собраний. В течение пятнадцати лет состоялись три посвящённые его творчеству научные конференции, издано несколько замечательных книг, в 2014 году увидел свет фотоальбом «Ваш Валерий Гаврилин». Под патронатом вдовы композитора Натальи Евгеньевны готовится к изданию полное собрание сочинений композитора.

Яркой творческой акцией, связанной с именем Валерия Александровича, стали Международные музыкальные Гаврилинские фестивали, первый из которых состоялся на базе областной филармонии в 1999, шестой – в 2014 году. Начиная с 2001 года регулярно, один раз в трехлетие, юных исполнителей из городов провинциальной России и стран ближнего и дальнего зарубежья собирает в Вологодском областном колледже искусств Губернаторский международный юношеский конкурс имени Валерия Гаврилина.

К процессу популяризации творчества В.А. Гаврилина активно подключились преподаватели ДМШ и ДШИ. Произведения композитора вошли в репертуар инструментальных классов, прежде всего – класса фортепиано, появились переложения песен Гаврилина для детских хоров и вокальных ансамблей.

Не менее важную лепту в получение юными вологжанами информации о композиторе внесли учителя общеобразовательных школ. И дело не только в том, что сочинения Валерия Александровича были включены в наиболее распространенные на Вологодчине программы по дисциплине «Музыка» – программу Д.Б. Кабалевского («Мама» и «Колыбельная» на слова А.А. Шульгиной) и программу Е.Д. Критской, Г.П. Сергеевой и Т.С. Шмагиной («Мама», «Колыбельная», а также – «Осень» на слова С.А. Есенина, фрагменты из симфонии-действа «Перезвоны» и балета «Анюта») и особо акцентировались в процессе освоения этой дисциплины. Многие из учителей расширили круг изучаемых произведений, а также стали инициаторами воспитательных мероприятий, нацеленных на знакомство школьников с жизнью и творчеством выдающегося земляка.

Автором настоящей статьи предпринята попытка хотя бы примерно оценить результативность многолетней работы деятелей культуры и педагогического сообщества Вологды по увековечению памяти В.А. Гаврилина и ответить на вопрос, насколько современная молодежь информирована о композиторе и о его творчестве. С этой целью было проведено анкетирование студентов 1-3 курса педагогического института Вологодского государственного университета, обучающихся на профилях подготовки «Музыкальное образование», «Дополнительное образование» (музыкальный фольклор), «Филологическое образование» (всего 92 человека).

Вопросы распространенной среди студентов анкеты были нацелены на 1) выявление у респондентов знаний о В.А. Гаврилине и его музыкальных сочинениях, 2) определение времени и места получения ими этих сведений, 3) их информированность о мероприятиях по сохранению памяти о Гаврилине на Вологодской земле, 4) раскрытие их личного отношения к творчеству композитора.

Анкетирование показало, что студенты музыкальных специальностей достаточно хорошо информированы о композиторе-земляке. Имя Гаврилина известно 100% студентов. Многим знакомы основные факты его биографии и музыкальные произведения. Для большинства опрошенных источником сведений о композиторе стали занятия в музыкальных школах (44%) и средства массовой информации (37%). Третий по популярности ответ – уроки музыки в средних общеобразовательных школах (25%). 18 % студентов (их детство прошло в Вологодской области либо за ее пределами) узнали о Гаврилине, только поступив в университет.

В качестве известных им сочинений В.А. Гаврилина студенты-музыканты назвали песни «Мама», «Два брата», «Простите меня», симфонию-действо «Перезвоны», балет «Анюта», цикл для фортепиано в 4 руки «Зарисовки». Как правило, им знакомы не только названия произведений, но и их музыка. Менее востребованными в студенческой среде оказались вокальные циклы «Русская тетрадь», «Немецкая тетрадь», «Вечерок», оратория-действо «Скоморохи», балет «Дом у дороги». Показательно, что 42% опрошенных лично участвовали в исполнении музыки Валерия Александровича: сольно, в составе фортепианных дуэтов и хоровых коллективов. При этом среди студентов-музыкантов оказались и те, кто вообще не знаком с произведениями композитора (8%).

Студентам музыкального отделения хорошо известны действия, предпринимаемые в Вологодской области для увековечения памяти композитора. Они знают о присвоении имени Гаврилина Вологодской областной филармонии (97 %) и школе-интернату № 1 для детей-сирот и детей, оставшихся без попечения родителей (56 %), о проведении на базе Вологодского музыкального колледжа Губернаторского международного юношеского конкурса имени В.А. Гаврилина (71 %).

Что касается студентов-филологов, то на вопрос «Знакомо ли Вам имя композитора Валерия Александровича Гаврилина?» положительный ответ дали 74 % участников анкетирования. Из них 39 % опрошенных имя Гаврилина знакомо со школьной скамьи (на 2/3 это вологжане, 1/3 – жители Вологодской области), 35 % узнали о композиторе в студенческие годы (такой ответ дали респонденты, детство которых прошло в Вологодской области, за пределами Вологодской области и одна жительница Вологды).

Только 35 % студентов-филологов положительно ответили на вопрос о знакомстве с сочинениями Гаврилина. Первое место в ряду известных им произведений занимает симфония-действо «Перезвоны», второе – балет «Анюта» (при этом в половине случаев студенты указывают, что знают только с содержание балета, но его музыки не слышали), третье – песни Гаврилина. Остальные сочинения, названия которых были приведены в анкете, этой части респондентов оказались неизвестны. Две студентки, выпускницы музыкальных школ Вологды, участвовали в исполнении сочинений композитора.

Ни один из студентов-филологов не слышал о том, что имя В.А. Гаврилина присвоено школе-интернату № 1, мало кому известно о Губернаторском международном конкурсе, носящем имя композитора (4 %). Однако практически все респонденты (96%) знают о Вологодской государственной областной филармонии имени В.А. Гаврилина и, хочется верить, что не понаслышке знакомы с ее деятельностью.

На вопрос о том, хотели бы ли они больше узнать о жизни и творчестве В.А. Гаврилина, положительно ответили 74 % процента студентов-филологов и 69 % студентов-музыкантов. При этом почти все

студенты (филологи – 92 %, музыканты – 100 %) констатировали, что их интересует деятельность вологжан, оставивших заметный след в культуре России: К.Н. Батюшкова, Н.А. Клюева, Н.М. Рубцова, В.Т. Шаламова и других.

Шагами, необходимыми для дальнейшей популяризации творчества В.А. Гаврилина в молодежной среде студенты считают включение информации о его творчестве в программы учебных дисциплин, организацию концертов и музыкальных вечеров. Никаких новых ярких и оригинальных идей респондентами предложено не было.

Итак, сегодняшним студентам – будущим учителям музыки, литературы, мировой художественной культуры, преподавателям детских музыкальных школ и педагогам центров дополнительного образования – достаточно хорошо известно о вологодских корнях В.А. Гаврилина и его вкладе в отечественную музыкальную культуру. В наибольшей степени о композиторе информированы бывшие выпускники детских музыкальных школ, многие из которых либо сами играли или пели произведения Гаврилина, либо слышали их в исполнении своих товарищей. О композиторе-земляке известно прежде всего студентам-вологжанам. Студенты, детство которых прошло в Вологодской области, в том числе в городах Череповце, Вытегре, Великом Устюге, а также за пределами Вологодчины, знают о Гаврилине гораздо меньше. Отрадно, что подавляющее большинство опрошенных нацелено на получение новых знаний и неравнодушно относится к культурному достоянию своей малой родины. Анкетирование показало обнадеживающие результаты, свидетельствующие о продуктивности, ведущейся в Вологодской области работы по увековечению памяти композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилина Н.Е. Гаврилин в Вологде. «Скоморохи» // Вологодская филармония имени В. А. Гаврилина. – Вологда, 2004. – С. 432–439.

Дуда Л.И.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В РЕПЕРТУАРЕ ДЛЯ БАНДУРЫ

В статье рассмотрены эпические жанры, в частности думы и исторические песни, определены место и степень их трансформации в творчестве для бандуры.

Эпические фольклорные жанры являются неотъемлемой частью современного бандурного репертуара. В академическом творчестве для бандуры они представлены в разной форме и жанрах: вокально-инструментальными и инструментальными произведениями.

Анализ научных исследований показал, что тема эпических фольклорных жанров глубоко и многогранно изучена. Среди известных украинских ученых – С. Грица, А. Иваницкий, Ф. Колесса, Н. Лысенко, М. Максимович, Г. Нудьга, Л. Ревуцкий, И. Хоткевич и др. Исследования в сфере бандурного искусства (О. Ваврик, С. Вишневская, В. Дутчак, Б. Кирдан, В. Мишалов, Н. Морозевич, О. Олексеенко, Н. Пидгорбунский, Н. Супрун и др.) прямо или косвенно освещают эпические жанры в бандурном репертуаре. Несмотря на большое количество исследований, вопрос трансформации фольклорных жанров, в частности эпических, в бандурном творчестве остаётся открытым, что и обусловило актуальность и цель статьи.

К героическому эпосу принадлежат былины, думы, исторические песни (и песни-хроники) [5, с. 116]. Былины, как самый старинный эпический жанр, были популярными во времена Киевской Руси. Их основным содержанием были рассказы о героях Илье Муромце, Алексее Поповиче и др. [1, с. 91]. Былины, как правило, исполнялись в сопровождении гуслей. Начиная с XV века в Украине их сменили думы, которые представляют музыкально-поэтическую летопись украинского народа [9, с. 103]; [8, с. 163]. По содержанию думы делятся на три группы: о турецкой неволе; о рыцарской смерти казака; о преодолении казаками опасности [6, с. 81]. Думы создавались и исполнялись кобзарями в сопровождении кобзы или бандуры [6, с. 80]. Исторические песни – вокальные произведения, в которых отражаются события из жизни народа, образы народных героев в историческом ракурсе. Тематика исторических песен соответствует периодам истории украинского народа: о нападении татар и турецкой неволю (XIII–XV ст.); о казацкой борьбе с турками, татарами и др. (XV – первая часть XVII ст.); о войне под руководством Б. Хмельницкого (1648–1654 гг.); об освободительном движении повстанцев (XVIII ст.); о борьбе украинского народа против крепостничества и т.д. [8, с. 154].

Думы и исторические песни широко представлены в творчестве для бандуры композиторов и бандуристов-исполнителей. Их трансформация в сольные инструментальные пьесы, вариации и пр. наблюдается

в творчестве композиторов Н. Дремлюги, Я. Степового (перевод М. Гвоздя). Н. Дремлюга создал несколько авторских инструментальных произведений, соответствующих жанру думы. Поскольку героический эпос априори предназначен для вокального и вокально-инструментального исполнения, то и в творчестве композиторов для бандуры перманентными остаются их вокально-инструментальные примеры (сольные и ансамблевые обработки, сочинение музыки к народным и авторским текстам), в частности композиторами Л. Гайдамакой, В. Каминским (аранжировка Л. Посикиры), А. Кос-Анатольским (перевод Г. Менкуш, Л. Посикиры, аранжировка М. Сточанськой), О. Кошицем (аранжировка О. Минькивского), Н. Леонтовичем (бандурный аккомпанемент В. Божика), Н. Лысенко (аранжировка Г. Китастого, М. Шевченко), П. Майбородой, К. Мясковым (аранжировка Л. Посикиры), Д. Сичинским (обработки Г. Вереты, П. Потапенко), Я. Степовым (обработка Н. Гвоздя), К. Стеценко, И. Хоткевичем (аранжировка В. Дутчак), Е. Юцевичем и др. на народные и авторские тексты (А. Кос-Анатольского, А. Малышко, Л. Тыглий, Л. Украинки, Т. Шевченко) и др.

В композиторском творчестве для бандуры Константина Мяскова (1921–2000) [7, с. 210] жанр думы представлен вокально-инструментальным произведением «Корсунське поле» на слова А. Малышко. А историческая песня-баллада «Байда» является одной из доминирующих в одноименной инструментальной концертной фантазии для бандуры с фортепиано.

В творчестве известного украинского композитора Николая Дремлюги (1917–1998) [7, с. 95] есть несколько ярких авторских композиций, соответствующих жанру думы в инструментальном воплощении: «Дума» (g-moll) и III часть Сюиты № 2 «Дума» (d-moll). В них композитор умело соединил в едином звучании инструмента бандуры функции певца и сопровождающего инструмента.

Марш «Козак Нечай» Якова Степового (1883–1921) [7, с. 284] (перевод Н. Гвоздя) базируется на одноименной исторической песне о Нечае. Образ главного героя произведения изображен двояко: стойкость и отвага храброго воина подчеркнуты маршевым ритмом, октавной и аккордовой фактурой. А сложная судьба героя и лирическая украинская задушевность обеспечиваются минорной тональностью (g-moll).

В композиторской вокально-инструментальной обработке думы представлены не только в сольном, но и в ансамблевом вариантах. Таким образом, наряду с сольным исполнительством, что характерно для эпического жанра, появилась новая форма исполнения дум – ансамблевая (в творчестве Д. Сичинского, О. Кошица и др.).

Исполнительская интерпретация героического эпоса неотделима от бандуры от начала создания инструмента. Из-за частых порабощений Украины другими государствами условия для развития украинского искусства, особенно кобзарского, были крайне неприемлемыми. Поэтому большая часть кобзарского репертуара, особенно думы и исторические песни, сохранилась благодаря работе кобзарей-бандуристов, которые эмигрировали за границу Украины (Р. Левицкий, М. Телига, З. Штокалко и др.).

В конце ХХ века, когда это стало возможным, украинские думы, исторические песни по-новому зазвучали и в кобзарском, и в сценичном концертном исполнении, а также стали активно появляться их печатные образцы. Например, вокально-инструментальные обработки С. Баштана, Г. Вереты, Н. Гвоздя, М. Домонтовича, Л. Дуды, В. Есыпка, Н. Мошика, А. Омельченко, Л. Посикиры, Т. Свентах и др.; авторские думы Ф. Кучеренко (на слова Т. Шевченко, партия бандуры Г. Менкуш), Б. Пылата (на слова Г. Коваля, партия бандуры Й. Яницкого). Б. Котюк создал музыку к народной исторической песне-хронике. Инструментальное воплощение эпических жанров или их элементов в исполнительском творчестве встречается только сольными примерами у Е. Адамцевича, Г. Вереты, В. Кабачка, Н. Лобко и др.

Большое количество вокально-инструментальных обработок эпических жанров представлено в творчестве известного бандуриста Зиновия Штокалко (1920–1968) [7, с. 331], который эмигрировал из Украины в США и там продолжал свою творческую деятельность. Например, «Дума про козака Голоту», «Дума про Олексія Поповича», исторические песни «Дівка-бранка», «На смерть Тараса Шевченка», «Ой пише москаль», «Татарський напад» и др.

«Запорізький марш» Евгения Адамцевича (1904–1972) [4, с. 5] является ярким инструментальным примером в бандурном искусстве, представляющем бандуру как военный музыкальный инструмент, сопровождающий казаков в их походах. В произведении автор использовал тему исторической песни «Ой на горі та женці жнуть». «Запорізький марш» известен в разных вариантах его обработок для народных и духовых оркестров, капелл бандуристов и пр.

Анализ бандурного репертуара подтверждает, что песни исторического направления наиболее полно представлены в форме сольных, реже ансамблевых вокально-инструментальных обработок в основном с сохранением фольклорного жанра («Чорна рілля ізорана» – обработки С. Баштана, Г. Вереты, Н. Гвоздя, Д. Губьяка; «Пісня про Байду» – обработки Е. Дыгаса, Н. Лысенко (перевод для бандуры Н. Мошика), В. Таловыри, З. Штокалко; «Про Саву Чалого» – обработки М. Домонтовича, З. Штокалко и др. [2, с. 149].

Современные авторские произведения, созвучные эпической тематике, также являются украшением бандурного репертуара. Например, «Дума про кобзу» (муз. Б. Пылата, сл. Г. Коваля, партия бандуры Й. Яницкого), «Дума про Семена Гаркушу» (муз. Н. Мошика, слова Г. Бондаря) и др.

Итак, в бандурном творчестве известны только образцы попыток воспроизведения былин с бандурным сопровождением, имитирующим гусли, бандуристом украинского зарубежья З. Штокалко [3, с. 252]. Думы и исторические песни представлены в основном сольными вокально-инструментальными и инструментальными образцами. Ансамблевые встречаются реже, причем в композиторском творчестве. Таким образом, для эпических жанров сохраняется их перманентный признак – сольное исполнение в сопровождении бандуры. Инструментальные композиции, которые тематически созвучны данным жанрам, также представлены сольно: пьесы, вариации, части сюитного цикла, концертные фантазии. Как жанры, особенно присущие бандурному репертуару, думы и исторические песни были и остаются важной частью бандурного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грица, С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис / Софія Грица. – Київ–Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.
2. Дуда, Л. Трансформація жанру балади в творчості бандуристів України й українського зарубіжжя / Л.І. Дуда // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. – Т. 1 / упоряд. В. Виткалов; редкол.: А.Г. Баканурський, С.В. Виткалов, О.М. Гончарова та ін. – Рівне, 2014. – С. 146–151.
3. Дутчак, В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія / В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – 488 с.
4. Жеплинський, Б.М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник / Б.М. Жеплинський, Д.Б. Ковальчук. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.
5. Іваницький, А. Український музичний фольклор / підручник для вищих навчальних закладів / А.І. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
6. Колесса, Ф. Українська усна словесність / Ф. Колесса. – Львів: Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1938 (Друк. наук. т-ва ім. Шевченка). – 643 с.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник / А.І. Муха. – К.: Муз. Україна, 2004. – 352 с.
8. Народна пісенна творчість в Україні: навч. посібник для студентів гуманіт. спец. вищ. та серед. навч. закл., вчителів музики заг.-освіт. шкіл / упоряд. А.С. Пастушенко, М.І. Пономаренко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 304 с.
9. Руснак, І. Український фольклор: навч. посіб. / І. Є. Руснак. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.

Дутчак В.Г.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОНСТРУИРОВАНИИ БАНДУРЫ: ОПЫТ УКРАИНЫ И УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

В статье рассматриваются ключевые направления конструирования украинского народного инструмента бандура на современном этапе. Проанализированы достижения мастеров Украины и украинской диаспоры в конструкции инструмента в соотношении с новыми тенденциями сольного и коллективного исполнительства.

Музыкальный инструментарий в его региональном, типологическом, тембровом разнообразии – яркая страница достижений культуры и искусства Украины. На протяжении всей истории формирования и развития украинской нации, музыкальные инструменты были показателями автохтонности и уникальности музыкального стиля. Несмотря на общие тенденции и направления развития музыкального инструментария в Европе и Азии, украинская нация сумела создать и развить свои специфические образцы инструментов, которые характеризовались формой и конструкцией, сферами прикладного бытового и обрядового использования, строем соответственно музыкальному национальному языку.

Бандура – музыкальный инструмент, который всегда был символом украинского народа. Бандурное искусство, как отдельный вид профессионального народного творчества украинцев, с XX века получило новые векторы развития, которые определены не только изменениями имманентных признаков инструментария, жанрово-стилистических приоритетов, условий образования, форм исполнительства, но и пространственными границами – распространением этого вида искусства вне Украины. В бандурном искусстве рубежа XX – начала XXI вв., как в художественном направлении, основополагающим уровнем развития следует считать органологический, который позволяет проанализировать не только особенности развития ин-

струментария, но и его конструктивные усовершенствования, определяющие исполнительский, композиторский, образовательно-педагогический, методический и общественно-коммуникативный уровни.

Проблемы исследования усовершенствования украинской бандуры являются составляющей научных поисков современных авторов А. Горняткевича [1; 2], И. Зинкив [4], Е. Кушнир [6], В. Мишалова [7], а также автора [3]. Анализируя направления усовершенствования и изменения строя бандуры мастерами Украины и украинской диаспоры, необходимым заданием становится систематизация характера изменений ее конструкции на современном этапе ее развития, анализ моделей инструментария, определение перспективных векторов его развития взаимозависимо к исполнительским возможностям и потребностям. Рассматривая бандуру как типичный инструмент, который неоднократно видоизменялся, возникает также проблема определения моментов консервации традиций и направлений новаций конструкции инструмента, анализа стабильных и мобильных моментов его структуры и строя в образцах мастеров Украины и украинской диаспоры.

Музыкальный инструмент всегда был реальным показателем эпохи и среды. Его характеристики – тембр, форма и строй, техника и жанры исполнительства, специфика и сфера музицирования – отражали время, обычаи, культуру, эстетику этноса, общественный и технический уровень прогресса.

Обеспечение инструментарием всегда было для бандурного искусства определяющим необходимым условием. Многие мастера предлагали свои варианты конструкций, учитывая как украинские традиции, так и наработки европейских коллег. Начатые еще в начале ХХ в. активные усовершенствования бандуры, стали мощным стимулом для расширения ее репертуара, активизации композиторского творчества, организации учебных центров, а соответственно, и для изменения исполнительских стилей и форм. Комплекс этих конструктивных изменений закрепил народный музыкальный инструмент в академическом концертном исполнительстве.

Исторически утвердились два направления в конструировании бандур: на базе киевско-черниговского и харьковского типов [7]. Харьковский тип инструмента в первой половине ХХ в. был представлен деятельностью Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки, С. Снегирева, Г. Палиевца, позже П. Иванова, И. Скляра. Но в силу многих общественно-социальных, политических и идеологических факторов харьковский тип не укрепился в практике бандуристов Украины, все больше внимания уделялось киевско-черниговскому типу (мастера А. Корниевский, В. Тузиченко, И. Скляр, В. Герасименко, О. Шульковский, А. Килоцкий, М. Ешенко, А. Шльончик, И. Кезля, А. Ментей.).

Переход бандурного исполнительства из сферы исключительно сольной в коллективную (ансамблевую, оркестровую), общий процесс академизации бандурного искусства определили необходимость изменений ее формы, строя, технологии изготовления. Усовершенствование бандур и киевского, и харьковского типа происходили, в первую очередь, в плоскости хроматизации инструмента и расширения его диапазона. Хроматизация киевской бандуры стала главным направлением поисков мастеров Украины и во второй половине ХХ в. (И. Скляра, В. Тузиченко, О. Корниевского, В. Герасименко и др.), и происходила путем увеличения количества струн в еще одной плоскости (ряд струн между основным), и созданием системы тонального переключения тотального типа, при котором повышение струны определенного названия на полтона происходило по всему диапазону. Современные бандуры такого типа (черниговская, «Львовянка») имеют широкий разнотембровый диапазон, преимущества в использовании тонального круга, увеличение уровня технических возможностей исполнителей.

Процесс хроматизации харьковской бандуры, с учетом необходимости сохранения специфических возможностей бандуры в игре обеими руками на приструнках одновременно, начинается в Украине еще стараниями Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки.

Хроматизация харьковской бандуры происходила преимущественно путем создания индивидуальных (на каждой струне) переключателей – как на басах, так и на приструнках. Такой способ тональных изменений хотя и имел скоростные ограничения при внезапных модуляциях, но сохранял возможности для полного использования комплекса приёмов игры харьковским способом и интонаций старинных кобзарских ладов.

В среде украинской диаспоры теория перспективности развития харьковской бандуры и инженерные разработки Хоткевича получили активное внедрение. Вопросами новой конструкции бандуры в диаспоре занималось много мастеров-бандуристов. Среди них – М. Лисковский, С. Ластович-Чуливский, В. Емец, А. Чорный, братья А. и П. Гончаренки, В. Гляд, Ю. Приймак, Ф. Деряжный и др. В основу своих поисков усовершенствования инструмента они положили принципы Г. Хоткевича о харьковском типе бандуры как основе конструирования. Результатами их деятельности стали новые инструменты, которые широко использовались в концертно-исполнительской и учебной практике за рубежом. Среди инструментов наиболее популярной оказалась бандура братьев А. и П. Гончаренко, названная «Полтавкой» (ее первые образцы были созданы еще в 1946 г. для Капеллы бандуристов им. Т. Шевченко в Германии).

В последние десятилетия конструирование и производство бандур оставалось актуальной проблемой в диаспоре. Наработки первых мастеров продолжили У. Вецал, К. Блум, А. Пошиваник, А. Бирко и др.

Уильям (Василий) Вецал – канадский мастер украинских народных инструментов, автор более 480 бандур, большинство которых имеют новый дизайн, измененную систему механизмов тонального переключения. Основной тип инструмента У. Вецала сконструирован за проектом братьев Гончаренко [9]. Мастеру, в содружестве с бандуристом диаспоры В. Мишаловым, удалось усовершенствовать механизм переключения тональностей, регулируемую подставку для крепления струн полного хроматического звукоряда. Также Вецал исследует варианты удешевления способов изготовления корпуса бандуры путем конструирования машины для копирования формы. Последующие поиски мастера касались материала – он использует пластик в технологии производства бандур.

Современная бандура Вецала очень выразительна за внешним видом, уникальна за звучанием, имеет 69 струн, расположенных хроматически. Звук его бандуры – микс тембров арфы, фортепиано, гитары. Последние образцы его бандур имеют корпус из склопластика, полный хроматический звукоряд, акустически эффектный звук. В 2009 г. в Канаде был выпущен видеофильм «Vetzal. Bandura» – мастеровой курс создания нового диатонического инструмента харьковского типа из системой индивидуальных переключателей тональностей, нижняя дека которого сделана из склопластика [10].

Кен Блум (США) – известный мастер струнных музыкальных инструментов, предпочтительно тех, которые сохранили свою фольклорную природу (гитара, цитра, балалайка, бандура, цимбалы, банджо, мандолина и др.) [5]. Конструкции бандур мастера созданы в основном на основе харьковского инструмента. Как и У. Вецал, он конструирует множество диатонических образцов, в т.ч. и для детей и подростков (бандуристов Школы кобзарского искусства Нью-Йорка). Эксперименты мастера касаются и воссоздания старинных инструментов.

Исполнитель Канадской капеллы бандуристов Андрей Бирко [8] изготовляет диатонические и хроматические инструменты харьковского и киевского типов, детские бандуры разных размеров. В технологии производства бандур А. Бирко использует достижения известных мастеров гитары и виолончели, в частности относительно монтажа деки, крепления колков для струн, декорирования и пр. В основе его экспериментов также выбор наиболее рациональной формы инструментов, материала для деки, лаков и красок для древесины. Он также новатор в сфере компьютеризации диагностики акустики инструмента. Актуальным вопросом для мастера остаются универсализация механизмов переключения тональностей тотального и индивидуального типов.

Эксперименты и полученные результаты мастеров диаспоры существенно повиляли и на развитие инструментария в Украине, стимулируя мастеров к новым технологическим решениям (В. Герасименко, Р. Гринькив и др.). В частности, на рубеже XX–XXI вв. активизируется интерес к харьковской бандуре. Харьковская модель «Львовянки» с системой индивидуальных переключателей В. Герасименко, была апробирована лауреатами Международных конкурсов и фестивалей Т. Лазуркевичем, О. Созанским, Д. Губьяком, продемонстрировала широкие технические и художественно-выразительные возможности инструмента.

К вопросу объединения киевского и харьковского типов инструмента, поиску новых технических характеристик и улучшения акустических показателей бандуры обращается и н.а. Украины, лауреат Международных конкурсов Р. Гринькив [6]. Он сконструировал новую модель деки инструмента, усовершенствовал формы и расположение резонаторов, экспериментирует с демпферной системой, использует в игре подставку (как у виолончели), создавая для бандуры еще одну точку опоры, освобождая руки только для игры.

Новые инструменты используются как в академическом сольном и ансамблевом исполнительстве, так и для сохранения репертуара традиционной народно-исполнительской культуры.

Современный этап – 80-90-е гг. XX – 10-е гг. XXI вв. – отличается созданием широкого спектра инструментария разных типов – харьковской модели «Львовянки» из системы индивидуальных переключателей В. Герасименко, киевско-харьковской бандуры Р. Гринькива, воссозданием за описаниями Н. Лысенко старинных инструментов – кобзы О. Вересая, старосветской бандуры Г. Ткаченка, торбана Видорта мастером М. Будником и его учениками, созданием новых инструментов харьковского типа с индивидуальной системой переключения тональностей У. Вецала за рубежом, экспериментальные поиски материала для изготовления бандур (пластик).

Современные мастера бандур украинского зарубежья (Уильям Вецал, Кен Блум и др.) не только обеспечили сохранение харьковского типа инструментария с его техническими характеристиками и исполнительскими возможностями, предложенными в свое время в Украине еще Г. Хоткевичем, но и определили новый подход к хроматизации инструмента, его строю и форме, что обозначило автономию конструкции бандуры.

Таким образом, бандурный инструментарий на современном этапе характеризуется сквозь призму дуальности: диатоника/хроматика, черниговский/харьковский способы игры, концертные сольные/оркестровые типы, традиционность/инновационность. Первичные и производные характеристики, стабильные и мобильные элементы бандурной номенклатуры составляют различные приоритеты для мастеров бандуры Украины и зарубежья. Среди первичных характеристик: диатоника, симметрия формы, выпуклый корпус, небольшое количество струн (преимущественно грифовых с дополнением приструнков), веерообразное (радиальное) размещение струн, щипок как ведущий прием игры. Производные характеристики предопределены как сугубо национальными принципами поисков мастеров, так и влиянием распространенных форм европейских и азиатских щипковых хордофонов (расширение диапазона и модификация строя на основе диатоники и хроматики, изменение соотношения басов и приструнков в сторону последних, асимметрия формы, изменения нижней деки корпуса – из выпуклой на плоскую, внедрение механической системы переключения тональностей – тотального и индивидуального типов, поиски новейших материалов для струн и корпуса, расширение приемов игры и штрихов и пр.).

Стабильные элементы включают: базовую диатонику, асимметрическую форму, фиксированные пропорции размеров деки и грифа, наличие резонаторного отверстия, четкое соотношение количества струн басов и приструнков. К мобильным элементам принадлежат: ладовый строй и система тонального переключения (хроматика, искусственная диатоника, «кобзарские строи»), величина инструмента (параметры формы), расположения струн (от веерообразного к параллельному, вариантность расстояния между струнами), расположение и форма резонаторного отверстия, материал (дерево, металл, пластик), декорирование инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горняткевич А. Українські народні музичні інструменти в Канаді / Андрій Горняткевич // Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади: матеріали спільних конференцій: Міжнар. конф. «Еміграція населення західноукраїнських земель до Північної Америки на рубежі XIX–XX ст. Її роль в освоєнні канадського заходу». До 100-річчя української еміграції (Чернівці, 1990) / ред.: О. Макар, Р. Білаш. – Едмонтон: Канадський центр укр. культури та етнографії, Альбертський ун-т ; Відділ охорони історичних пам’яток, Міністерство громадського розвитку Альберти, 2002. – С. 306–312.
2. Горняткевич А. Кобза, бандура, кобза-бандура, “кобза” та (знов) кобза / А. Горняткевич. // Проблеми педагогіки мистецтва. Сер.: Кобзарське мистецтво: зб. статей. – Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2007. – Вип. 2. – С. 22–30.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя / В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – 488 с.
4. Зінків І. Бандура як історичний феномен / І. Зінків. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. – 448 с.
5. Китастий Ю. Кен Блум./ Ю. Китастий // Бандура. – 1987. – № 19–20. – С.16–17.
6. Кушнір Олена. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва /О.Кушнір // Наукові збірки ЛНМА ім. М.Лисенка: Музикознавчі студії. – Дрогобич, 2009. – В. 21. – С.39–48.
7. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / В. Мішалов // Г. Хоткевич. Бандура та її конструкція. – Торонто; Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича», Вип. 5. – С. 261–262.
8. Andy Birko [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://banduramaker.blogspot.com/
9. V.M. William Vetzal / V.M. // Бандура. – 1987.– № 19–20. – С.20–21.
10. Vetzal.Bandura. // DVD, 2009. – NTSC/ 30 min. – Canada.

Дзягель Т.Ул.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

БЕЛАРУСКІ КАНЦЭРТ ДЛЯ АРКЕСТРА І CONCERTO GROSSO: СУВЯЗІ І КАНТРАСТЫ

Адным з вядучых стрыжняў, які яднае шматвектарнае музычнае мастацтва XX стагоддзя, становіцца канцэртнасць як метад арганізацыі музычнай тканіны. Свабода, дэмакратычнасць, віртуознасць, гульня, канцэртная дыялагічнасць і маналагічнасць, імправізацыйнасць, энергія рытмавай пульсацыі, стылявая мабільнасць і полістылістычнасць – усё садзейнічала выхаду гэтага метаду на першыя пазіцыі. Канцэртнасцю ў той ці іншай ступені апынаюцца прасякнутымі ўсе асноўныя жанравыя катэгорыі. Небывалай папулярнасцю карыстаецца ў XX стагоддзі і сам канцэрт ва ўсіх яго мадыфікацыях: працягвае сваё развіццё жанр сольнага канцэрта, з'яўляюцца і арганічна суіснуюць розныя жанравыя міксты – канцэрт-сімфонія, канцэрт-паэма, канцэрт-маналог, канцэрт-партыта і інш. Да таго ж адраджаецца

старадаўні Concerto grosso, а побач з ім узнікае і канцэрт для аркестра як сучаснае адлюстраванне барочных традыцый групавога музыцыравання. Канцэртнасць, нарэшце, дазваляе раскрыцца новаму тыпу творчай асобы – мастака, трыбуна. Адкрываюцца шырокія магчымасці для індывідуальна-аўтарскай ініцыятывы, тым больш, што кожны тэкст становіцца «індывідуальным, адзінкавым і непаўторным, і ў гэтым яго сэнс» [2, с.299].

Бяспрэчна, што кожны твор, жанр, форма – гэта пэўны культуры тэкст са складанай сістэмай каардынат і разгалінаванасцю сувязей. У даследаванні з’явы аркестравага канцэрта праблема суадносін традыцый і інавацый, мінулага-цяперашняга-будучага з’яўляецца асабліва актуальнай, таму што (як заўважыў у «Философии искусства» І. Тэн) каб у поўнай ступені зразумець тую ці іншую культурную сітуацыю «неабходна ў дакладнасці ўявіць сабе агульны стан разумовага і маральнага развіцця таго часу, да якога яна належыць» [3, с.10]. Аркестравы канцэрт – з’ява сучасная, хоць у гісторыі еўрапейскай музычнай культуры жанр вельмі падобны, прызначаны да выканання цэлым аркестрам без замацаваных салістаў ужо сустракаўся. Гэта – барочны Concerto grosso і Concerto ripieno.

Унікальная атмасфера эпохі барока спрыяла фарміраванню жанраў, якія дапускалі максімальна індывідуалізаванае выяўленне творчай волі кампазітара. Прыклад таму – канцэрт (сольны і аркестравы), які паўстае ў галіне інструментальнай музыкі ўжо напрыканцы XVII — пачатку XVIII стагоддзяў і выступае выдатным ўвасабленнем тыповых рыс стылю барока. Імкненне да індывідуальнага прачытання жанру назіраюцца ў самой трактоўцы тэрміна «канцэрт» як сярод тэарэтыкаў барочнай эпохі, так і стваральнікаў-кампазітараў. Напрыклад, А. Вівальдзі надаваў сваім аркестравым канцэртам азначэнні «Concerto», «Concerto a Quattro» (учатырох), «Concerto ripieno» (усе разам), што сведчыць аб імкненні знайсці найбольш дакладную дэфініцыю (а значыць – раскрыццё сутнасці) жанру, у аснове якога – «праціборства» tutti і некалькіх салірующых інструментаў. Наступствам індывідуальна-аўтарскага падыходу ў буйных цыклічных кампазіцыях, кшталту Concerto grosso, сталі колькасная нестабільнасць частак, разнастайнасць выканальніцкага складу, нерэгламентаванасць тыпу тэматызму (межы яго прасціраліся ад танцавальнасці да такатнасці, імправізацыйнасці, гукапераймальнасці). Асабліва яркая тэндэнцыя да індывідуалізаванасці знайшла адлюстраванне ў галіне аркестравага канцэрта, які з назвай Concerto grosso ззяе ў творчасці шмалікіх прадстаўнікоў заходнееўрапейскай музыкі XVII–XVIII стагоддзяў (А. Карэлі, Дж. Тарэлі, А. Вівальдзі, Т. Альбіноні, І. С. Бах, Г. Гендэль, Г. Тэлеман і інш.).

Безумоўна ў кожнага жанру сваё жыццё. Вядучая роля Concerto grosso ў інструментальнай музыцы эпохі барока і тое, што ён сапраўды адпавядаў «духу часу» не выклікае сумневу. Аднак гісторыя існавання Concerto grosso (у параўнанні з іншымі жанрамі-суседзямі: сольны канцэрт, сімфонія) атрымалася даволі складанай. Класіцызм, што прыйшоў на змену гнуткаму і шматаблічнаму стылю барока, а потым і рамантызм, выціскае «вялікі канцэрт» са сцэны амаль на 200 гадоў. Хутчэй за ўсё гэта звязана з карэннымі зменамі, якія адбыліся ў свядомасці і светапоглядзе кампазітараў, выканаўцаў, слухачоў, зменай «агульнай інтанацыі» (па Б. Асаф'еве). Да таго ж, Concerto grosso па многіх пазіцыях не адпавядаў асноўным прынцыпам новай эпохі: замест класічнай тыпізаванай схемы цыкла – імкненне да максімальнай свабоды і індывідуальнасці; дакладная функцыянальнасць і падпарадкаванасць аркестравых груп супраць роўных правоў кожнай групы інструментаў, іх узаемазамяняльнасці; новы прынцып развіцця музычнага матэрыялу, сімфанізаванасць сольных канцэртаў і шматузроўневая кантраснасць у Concerto grosso. Думаецца, што ўсё гэта адыграла сваю ролю.

Адраджэнне жанру стала магчымым толькі ў XX стагоддзі. Калі цікавасць да камерна-аркестравых жанраў была абумоўлена неакласічнымі тэндэнцыямі пачатку XX стагоддзя. У пошуках новай канцэпцыі і з мэтай максімальна аддаліцца ад рамантызму кампазітары пачалі ўглядацца ў мінулае. На змену даволі прадказальным сімфанічным спосабам развіцця музычнай думкі прыйшла свабода, імправізацыйнасць і гульня. Сапраўдным «духам часу» становіцца ўзрастанне самой ролі канцэртнасці, як аднаго з паказчыкаў новага стылю. А паколькі неакласіцызм, з яго аб'ектывізацыяй і апорай на агульныя заканамернасці, імкнуўся ў большай ступені да адлюстравання пазаасабістага, то зварот да барока выступае невыпадковым. Веку з дамінантай інтэлектуалізма больш пасавала мастацтва, заснаванае на «тонкіх і складаных мысленных працэсах, чым на спантанных і некантралюемых праявах творчай фантазіі» [1, с.179].

На працягу XX стагоддзя да ўзноўленага Concerto grosso звярталіся шматлікія аўтары з розных краін. Сярод першых стаіць імя амерыканскага кампазітара швейцарскага паходжання Э. Блоха (E. Bloch). Ён напісаў два творы ў гэтым жанры – Concerto grosso №1 for String Orchestra with Piano Obbligato (1925) і Concerto grosso №2 for string orchestra (1952). Такая ж колькасць належыць сусветна вядомаму прадстаўніку музычнай Польшчы К. Пендэрэцкаму (K. Penderecki) – Concerto grosso №1, for three cellos and orchestra (2000–01), Concerto grosso №2, for five clarinets and orchestra (2004). Сапраўды знакавым гэты жанр становіцца ў творчасці рускага кампазітара А. Шнітке – яму належыць шэсць «вялікіх канцэртаў» для рознага саставу інструментаў (№ 1 – 1976/77, № 2 – 1981/82, № 3 – 1985, № 4 – 1988, № 5 – 1990/91, № 6 – 1993).

Значная колькасць опусаў з назвай Concerto Grosso была напісана на прасторы паўночных краін-суседзяў Беларусі (Літва, Латвія). Сярод іх – Concerto grosso Ю. Юзэлюнаса (J.Juzeliūnas – 1966), А. Маскатса (A. Maskats – 1996), В. Зільверыса (V. Zilveris – 2001), Р. Калсанса (R. Kalsons – №1, 1977; №2, 2003; №3, 2005) і інш.

Аб улучанасці ў агульнаеўрапейскі музычна-культурны працэс беларускай кампазітарскай творчасці сведчыць зацікаўленасць неакласічнай плынню, якая найбольш выразна прасочваецца на Беларусі ў 1980-х гадах і адлюстроўваецца ў творах, якім свядома надаецца імя Concerto grosso. У прыклад, Concerto grosso для чатырох труб, літаўр і аргана (1981) А. Янчанкі, Concerto grosso № 1 (1982) і Concerto grosso № 2 (1984) П. Альхімовіча, Concerto grosso для камернага аркестра «Складзень» (1988) Л. Шлег. Але жанр застаецца актуальным і сёння. Прынамсі ў 2006 годзе быў напісаны Concerto grosso № 2 С. Бельцюкова, дзе кампазітар даволі ўдала ўзнавіў свой мінулы вопыт (Concerto grosso № 1 – 1985).

Яркім увасабленнем «новай традыцыйнасці» на беларускай глебе выступае Concerto grosso № 1 (1982) П. Альхімовіча. У гэтым творы рысы стылістыкі неакласіцызму тонка спалучаюцца з сучаснымі сродкамі выразнасці і светам народнай беларускай музычнай творчасці. Амаль з першага позірку на партытуру Concerto grosso становіцца зразумелым і асобае стаўленне кампазітара да аркестра. Для стварэння атмасферы барочнага канцэртавання аўтар уводзіць два саставы скрыпак – Violini di concertato (I, II) і Violini di ripieno (I, II). Увасабленне жанравага прататыпа падкрэсліваецца хара́ктарным тэмбравым супастаўленнем tutti/soli, якое асабліва значным выступае ў раздзеле Трыа першай часткі [л.124] і складае аснову развіцця Трэцяй часткі (Allegretto). Да эпохі барока адсылаюць некаторыя асаблівасці фактуры – церасападобны ўступ галасоў [I частка – л. 84, л. 236; III частка – л. 52]; характар метрарытму – дымінуцыя, як арнаментальны прыём [I частка – 3т. пасля л. 72]; а таксама агульныя кампазіцыйныя прыёмы – трохчасткавая будова цыкла, заснаваная на тэмпавым кантрасце па прынцыпу хутка–павольна–хутка (Danza con allegrezza – Largo tragico – Allegretto). Дарэчы, цікавым у канцэрце з'яўляецца і тое, што Другая частка складаецца ўсяго з 25 тактаў, ўяўляе сабой свабодную будову і выступае нібыта звязкай паміж дынамічнымі крайнімі. Такі прыём таксама ўласцівы барочнаму Concerto grosso і вядзе свой пачатак ад санаты da chiesa.

У дачыненні да аркестравага канцэрта зварот да гісторыі і жанравых асаблівасцей Concerto grosso становіцца актуальным, асабліва калі ўлічваць іх унутраную роднасць і тое, што як першы, так і другі рашуча заявілі пра сябе напачатку мінулага стагоддзя. Менавіта XX век з уласцівым яму паралельным суіснаваннем-развіццём даўніх жанраў і станаўленнем-развіццём жанраў новых, здолеў выклікаць да жыцця канцэрт для аркестра. Гнуткі, разнастайны ў сваім адзінстве аркестравы канцэрт (як у эпоху барока Concerto grosso) стаў сапраўды знакавым для новага часу.

На першы погляд культура XX стагоддзя з'яўляецца адлюстраваннем прынцыпова новага ў параўнанні з папярэднім часам светапогляду. Аднак, як і кожная культура, яна існуе толькі ва ўзаемасувязі з іншай. «Чужая культура, – пісаў М. Бахцін, – толькі ў вачах іншай культуры раскрывае сябе больш поўна і глыбока... Адзін сэнс раскрывае свае глыбіні сустрэўшыся і дакрануўшыся да іншага, чужога сэнсу…, паміж імі пачынаецца нібыта дыялог, які пераадольвае замкнёнасць і аднабаковасць гэтага сэнсу, гэтых культур… Пры такой дыялагічнай сустрэчы дзвюх культур яны не зліваюцца і не змешваюцца, а ўзаемна ўзбагачаюцца» [2, с.354].

Аднак не толькі «дыялог часоў» набліжае гэтыя жанры. У ліку рыс агульных для аркестравага канцэрта XX стагоддзя і кампазіцый тыпу Concerto grosso – драматургічная насычанасць дыялогаў аркестравых груп, вылучэнне часовага лідара (ці групы) канцэртнага «спаборніцтва», шматтэмнасць. Гэта дае вялікую магчымасць адраджэння прынцыпаў групавога барочнага канцэртавання, праяўленага ў кантраснасці, непрадказальнасці, гульне. Між тым існуе і сутнасная розніца жанраў (знешнія і ўнутраная), што дазваляе разводзіць канцэрт для аркестра і «вялікі канцэрт». Па-першае, у сучасным аркестравым канцэрце адсутнічаюць характэрныя часткі/назвы, што рабілі пазнавальным барочны канцэрт. Па-другое, у ім няма абавязковага падзелу інструментаў аркестра на групы tutti / solo (concertino / ripieno) якая выступае радавой прыкметай Concerto grosso. Літаральна любы выканаўца ў канцэрце для аркестра можа часова «сыграць» галоўную ролю саліста. Асобы прынцып разгортвання музычнай тканіны аркестравага канцэрта патрабуе ад кожнага інструмента безумоўнага выяўлення якасцей, якія ўласцівыя толькі яго гучанню, часам тэмбры замацоўваюцца за пэўным вобразам альбо тэмай і выступаюць як тэмбры-маскі. Барочны жа аркестр не ведаў феномену персаніфікаванага інструменталізму. У ім вельмі моцна заяўлялі аб сабе элементы сінкрэтычнага адзінства, шырока распаўсюджвалася ўзаемазамяняльнасць тэмбравых галасоў. Па-трэцяе, фактурнае чаргаванне solo і tutti паўплывала на форму першых частак барочнага «вялікага канцэрта» (а часам і на форму ягоных фіналаў), якая атрымала назву «стараканцэртная форма» (У. Пратапопаў) ці «канцэртная форма» (Ю. Халопаў) альбо Ritornello form (у заходнееўрапейскай практыцы). Але ў сучасным аркестравым канцэрце ісці ўслед за прынятымі ў барочны час прынцыпамі будовы канцэртнага твору

не з'яўляецца абавязковым, што робіць яго значна мабільнейшым, кампазітар мае права кіравацца толькі сваімі творчымі ўстаноўкамі.

Існуюць і больш глыбінныя сэнсава-інтанацыйныя (па Б. Асаф'еве) якасці, што дазваляюць адрозніваць генетычна блізкія Concerto grosso і канцэрт для аркестра. Гэта тычыцца перш за ўсё іх жыцця. І калі «малады» аркестравы канцэрт, які не мае «глыбокіх каранёў» (канечне ў пераносным значэнні слова), можна назваць больш непрадказальным, шматаблічным і адкрытым да эксперыменту, то даўні «вялікі барочны канцэрт» так ці інакш (пры ўсіх індывідуальна-стылявых мадыфікацыях) захоўвае сваю гістарычную памяць і адсылае да яе слухача. Такое меркаванне акцэнтуецца і самімі кампазітарамі, у свядомасці якіх мяжа падзелу азначаецца даволі дакладна. Як прыклад можна прывесці канцэрты для аркестра П. Хіндэміта (1925, 1932), Канцэрты для камернага аркестра in «es» («Dumbarton Oaks», 1938) і in «D» («Базэльскі», 1946) І. Стравінскага, Канцэрт для аркестра Т. Бэрда (1953). Паказальна, што свае творы аўтары пазіцыянуюць менавіта як канцэрты для аркестра, што сведчыць аб імкненні развесці блізкія аркестравыя жанры. Тое ж назіраецца і на беларускай глебе. На пытанне чым адрозніваецца Concerto grosso ад аркестравага канцэрта Вячаслаў Кузняцоў адказвае, што «Concerto grosso адразу накіроўвае нас да барока. У ім трэба прытрымлівацца пэўных нормаў, а канцэрт для аркестра свабодны, без адсылкі», а Вольга Падгайская дадае: «Гэта іншы жанр, іншыя ідэі і мэты».

Вядома, што жанр валодае высокім патэнцыялам мастацкага абагульнення. Сутнасным момантам для разумення таго ці іншага жанру з'яўляецца не толькі высвятленне сваяцтва і каранёў, але і, у большай ступені, адлюстраваны ў ім сітуацыйны кантэкст часу яго фарміравання (для аркестравага канцэрту такой кропкай адліку сталі 20-я гады ХХ стагоддзя). Каб зразумець самабытнасць аркестравага канцэрта трэба ўзнавіць сацыякультурную атмасферу Часу і Прасторы, паказаць узаемасувязь розных пластоў мастацкай культуры. Безумоўна адраджэнне ў межах мінулага стагоддзя аднаго «аркестравага канцэрта» (тут маецца на ўвазе барочны Concerto grosso) і з'яўленне другога – канцэрта для аркестра – можна растлумачыць значным падабенствам дзвюх эпох, «дыялогам культур».

ЛІТАРАТУРА

1.Арановский, М. Симфонические искания. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
2.Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
3.Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Республика, 1996. – 351 с.

Жданович В.Е.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

НАПРАВЛЕНИЯ ДЖАЗА И ИХ ОТНОШЕНИЕ К БЕЛОРУССКОЙ БАЯННО-АККОРДЕОННОЙ ВЕТВИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье рассматриваются направления джаза, аргументируется понятие «Эстрадно-джазовая музыка», представлен поименный перечень белорусских исполнителей эстрадно-джазовой музыки на баяне и аккордеоне.

Начало каждого века сопровождается кардинальными изменениями в жизни мира и общества, происходящими в результате мировых и гражданских войн, социальных революций, научных и технических открытий. Не меньшую роль играет здесь и искусство, которое всегда являлось с одной стороны зеркалом человеческой души, а с другой – уникальным хранителем истории человечества. Не случайно, именно художественные произведения дают возможность окунуться в соответствующую атмосферу эпохи, выявить особенности жизни того времени.

Беспокойный ХХ век – время научных и технических переворотов, принципиального переосмысления категорий изобразительного искусства, архитектуры, музыки. И в потоке мощных музыкальных течений, возникших в начале ХХ века, ученые не могли пройти мимо такого феномена как джаз. Появляются исследования, по разному оценивавшие данную ветвь музыкального искусства, наиболее значительными из которых являются работы Дж. Колнера и В. Конен [3], [4], [5].

Джаз – особый самостоятельный вид музыкального искусства, живущий и развивающийся по своим законам, использующий свойственно именно ему выразительные средства и способы психологического воздействия на слушателей.

Известно, что становление джаза происходило нелегко, в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур, которое образовался благодаря Колумбу, открывшему Америку для европейцев. Африканская культура в лице чернокожих рабов, перевозимых с западных берегов Африки в Америку, дала джазу импровизацию, пластику и ритмичность, европейская — мелодичность и гармонию звуков, минорные и мажорные стандарты.

Как и все новое, джаз не был принят многими людьми. Воспитанные на классических традициях американцы, напрочь не признавали музыку второго сорта, основанную на рабочих песнях с нетрадиционной ритмикой и манерой исполнения. Джазовые композиции сопровождали человеческий быт: в ресторанах, клубах, различных увеселительных заведениях.

После того, как джаз прочно утвердился в сознании людей, начали появляться его различные направления. На сегодняшний день их более тридцати. Одно из самых распространенных — блюз, являющийся потомком светского музицирования американских негров. В. Конен в работе «Рождение джаза» высказывает интересные суждения в связи с этим необычным феноменом: «А как много в музыкально-выразительной системе блюза соответствует процессам, происходившим в мировом музыкальном творчестве XX века! Утеря ведущей роли функциональной гармонии; выступление на первый план «фонового тематизма», а вследствие этого распад единства между гармонией, мелодией и ритмом; отказ от мягкой, ласкающей слух гармонии» [5, с. 264], Исследователь тонко подмечает жанровую специфику, а именно деформацию привычных аккордов терцовой структуры, уход от равномерно-темперированного строя; стремление к трансформации тональности, предвосхищение сонорики, использование несимметричных ритмических фигур, преодоление упорядоченности и единообразия классических периодических систем разных уровней. Все эти проявления означают новации психологии XX века. Они находят отражение в музыке как развитого просвещенного общества, так и кругов, тяготеющих к более упрощенной массовой культуре. На основании этих наблюдений, В.Конен резюмирует: «Поэтому музыкально-выразительная система блюза оказалась понятной не только неграм, не только американцам, но и многим другим жителям нашей планеты, для которых европейское начало в классическом постренессансном смысле не является более монопольно господствующим» [5, с. 265].

В конце XIX века появляется специфические направление джазовой музыки – рэгтайм, в начале 30-х годов XX века – еще одно направление – свинг (от английского «swing» — «качание»). В результате, была предпринята попытка избавиться от жаргонного в то время слова «джаз», заменив его новым термином – «свинг». Главной особенностью свинга стало яркая импровизация солиста на фоне сложного аккомпанемента. Одним из известных направлений джаза является фьюжн, однако ранний этап развития этого стиля правильней называть термином «джаз-рок». Первоначальное определение джаз-рока предполагало синтез джазовой импровизации с энергетикой и ритмами рок-музыки. Фанк — еще одно популярное направление джаза 70-х и 80-х.годов. В фанке многообразный набор джазовых идиом вытесняется простыми музыкальными фразами, состоящими из блюзовых выкриков и стонов.

Так сложилось, что ровесниками джаза стали такие музыкальные инструменты как баян и аккордеон. Их развитие и становление на концертной эстраде происходило приблизительно в то же время, что и рождение джазовой музыки. Известно, что в 1829 году был изобретён инструмент, имевший пять клавиш на правой клавиатуре и пять клапанов для аккомпанемента, означающих десять разных аккордов. Именно такой инструмент, запатентованный К.Демианом, назвали «Accordion» [2]. Он был еще очень далёк от того аккордеона, который все привыкли видеть. Совершилось много изменений в конструкции инструмента, прежде чем аккордеон приобрел современный облик. Только к началу XX века сложился полноценный вид инструмента. Репертуар исполнителей-аккордеонистов того времени основывался лишь на народных мелодиях и транскрипциях популярных классических музыкальных произведений. Но тяготение к джазу у музыкантов присутствовало, хотя у баяна и аккордеона не было столь мощной исторической эволюции, как например, у рояля и скрипки. Однако, уже в начале 1900 годов, появляются первые исполнители эстрадно-джазовой музыки на аккордеоне. Хотелось бы пояснить терминологический нюанс. Ведь чисто джазовой музыку, исполняемую, на баяне или аккордеоне не назовёшь, так как возможности инструмента не позволяют в полной мере отобразить и исполнить джазовую музыку как предполагает стилистика данного направления. Джаз синтезировался с лёгкой эстрадной музыкой и образовал особую нишу в баянно-аккордеонном репертуаре. Понятие «Эстрадно-джазовая музыка» охватывает множество музыкальных жанров, которые присущи лишь баянно-аккордеонной ветви музыкальной культуры, среди них вальс-мюзет, джаз-вальс, танго и даже народные обработки с явным присутствием импровизации в стиле джаз, а так же многие другие жанры.

Современный баянист, исполнитель эстрадно-джазовой музыки В. Власов считает, что наибольшей проблемой для баяниста (аккордеониста), как впрочем, и для академического исполнителя другой специальности, представляет овладение джазовой манерой игры, которая состоит в исключительно специфиче-

ских способах артикуляции, исполнения штрихов, фразировки, подачи ритма и т.п. [1]. На основании собственного опыта исполнения музыки данного рода, полностью согласна с Виктором Власовым. Невозможно исполнить такую музыку посредством классической манеры игры. В исполнении подобного рода музыки особое значение нужно уделять работе мехом, т.к. меховедение является важнейшим средством музыкальной выразительности на баяне и аккордеоне. Чтобы овладеть манерой игры джазовой музыки важно иметь богатый слуховой опыт, но слушать при этом не всех исполнителей-баянистов, а именно настоящих джазистов. Точное соблюдение ритмического рисунка, а также знание основных принципов джазовой гармонии – залог успешного и стилистически верного исполнения эстрадно-джазовой музыки. Здесь все утрировано, нет границ, эмоции зашкаливают.

Огромный вклад в развитие эстрадно-джазовой музыки внесли: Гуидо и Пьетро Дейро, Пьетро Фросини, Рудольф Вюртнер, Андре Астьер, Арт Ван Дамм, Фрэнк Марокко, Астор Пьяццолла, Ришар Гальяно. Так же советские и российские баянисты и аккордеонисты: Борис Тихонов, Юрий Шахнов, Юрий Пешков, Валерий Ковтун, Ян Табачник, Владимир Мурза и многие другие.

Что касается белорусской баянно-аккордеонной эстрадно-джазовой школы, следует констатировать, что исполнителей такого рода и немного, но они поистине уникальны. Назовем их:

Игорь Квашевич – лауреат международных конкурсов и фестивалей, лауреат специального фонда РБ, победитель Высшей лиги мэтров мирового аккордеона, стипендиат Президентского фонда по поддержке талантливой молодежи. Он – аккордеонист-виртуоз, программа которого насыщена произведениями лёгкой эстрадной музыки – вальсы-мюзеты, танго, народные обработки.

Анатолий Таран – талантливый молодой баянист, лауреат международных конкурсов, участник многочисленных фестивалей и форумов. Стипендиат Специального фонда по поддержке талантливой молодежи Президента РБ. Музыкальный материал, который он исполняет на конкурсах, состоит из эстрадно-джазовых композиций, собственных интерпретаций, импровизаций и аранжировок.

Сергей Тихонов – член «ТВОРЧЕСКОГО АЛЬЯНСА АККОРДЕОНИСТОВ», композитор и выдающийся исполнитель. Его произведения пользуются огромной популярностью среди студентов и концертных исполнителей на баяне и аккордеоне.

Александр Шувалов – лауреат международных и республиканских конкурсов, в том числе Международного конкурса баянистов и аккордеонистов в Клингентале, Международного конкурса «AccoHoliday» (Киев, 2006). Гастролировал в Германии, Франции, Испании, Италии, Чехии, Финляндии, Иране, Венесуэле, Китае. Он как редкий виртуоз, утвердил баян и аккордеон как настоящий джазовый инструмент. Его репертуар составляют свои сочинения, импровизации, музыка западно-европейских композиторов.

Считаем, что развитие баяна и аккордеона в области джазового исполнительства – весьма актуальная задача. Ведь из истории инструментов известно, что баян и аккордеон были созданы для досуга, развлечения. Не отвергая возможности классического направления развития баяно-аккордеонной инструментальной культуры, эстрадно-джазовая музыка – одна из убедительных альтернатив для реализации исполнительских возможностей этих инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов, В. Школа джаза на баяне и аккордеоне / В. Власов. – Одесса: Астропринт, 2008. – 80 с.
2. Имханицкий, М. История баянного и аккордеонного искусства / М. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 351 с.
3. Коллиер, Дж. Становление джаза /Дж. Коллиер // Книги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: //http://www.brassmusic.ru/library/misc/lit/StanovlJazza.244.pdf. – Дата доступа: 08.10.2015.
4. Конен, В. Блюзы и XX век / В. Конен. – М.: Музыка, 1980.– 80 с.
5. Конен, В. Рождение джаза /В. Конен . - М.: Сов. композитор, 1984. - 312 с.

Карась А.В.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

УКРАИНСКО-БЕЛОРУССКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Музыкальное искусство Белоруссии всегда тесно соприкасалось с музыкальной культурой украинского народа. Музыкальные связи двух народов обусловлены соседним географическим расположением, генетическим родством, вхождением в период Средневековья белорусов и украинцев в одно государство – Киевскую Русь, а потом в Великое княжество Литовское, Российскую империю и СССР [2]. Все это обу-

словило предпосылки для тесных украинско-белорусских музыкальных связей, которые проявляются не только в народном музыкальном искусстве, но и профессиональном.

Поскольку проблема украинско-белорусских музыкальных связей в вокальном искусстве в украинском искусствоведении освещена фрагментарно, задача нашего исследования – обратить внимание на нее и на примере деятельности отдельных певцов представить ее более емко.

Основанием для обобщения послужили украинские специализированные энциклопедические [1; 2], мемуарные издания [3], труды музыковедов украинской диаспоры [4].

В XX веке формирование институций музыкальной культуры двух народов происходило почти синхронно – открываются национальные театры оперы и балета (в Киеве – 1925, в Минске – 1933), консерватории (в Киеве – 1919, в Минске – 1932), филармонии (в Киеве – 1923, в Минске – 1937).

Межнациональные музыкальные связи ярко развивались прежде всего на персональном уровне, даже учитывая некоторую относительность и неоднозначность критериев национальной принадлежности мастеров сцены.

История вокальной музыкальной культуры свидетельствует о том, что белорусы внесли свой вклад в развитие музыкальных связей между нашими народами.

Известный оперный и концертно-камерный певец (бас) Платон Цесевич (1879–1958), уроженец Минской губернии, начинал свой творческий путь и отличился как певец в Украине. Переехав с родителями в Киев (1885), он начал петь в церкви Братского монастыря, вскоре поет в хоре известного дирижера Якова Калишевского в Софийском соборе. Это была первая ступень постижения сложного вокального искусства. Окончив киевское городское двухклассное училище, певец берет уроки вокала, поет в хорах и театральных труппах Украины. С одной из них под руководством И. Ярошенко, П. Цесевич в 1901 году выступает в Варшаве, где его слушал знаменитый польский бас и педагог Адам Дидур. Увлеченный голосом П. Цесевича, который был «намного лучшим, чем у Баттистини», А. Дидур рекомендует молодого певца дирекции Варшавской оперы [3, с.7]. Но юноша уехал в Россию, а вскоре становится солистом оперных театров в Харькове (1904–1905, 1924–1925), Киеве (1907–1915), Одессе (1910–1912), в 1919–1924 – поет на оперных сценах Украины (Одесса, Киев, Полтава, Харьков). В 1925–1933 П. Цесевич с большим успехом гастролирует на сценах оперных театров Парижа, Неаполя, Барселоны, Бухареста и др., в 1933–1948 гг. – солист Гастрольбюро (объездил с сольными концертами все большие города СССР). П. Цесевич стремился к оригинальности трактовки оперных партий, реалистической манере исполнения, был одним из выдающихся певцов своего времени. С появлением грамзаписи, П. Цесевич записывает на пластинки в Петербурге («Грамофон», 1903–1904, «В.И. Ребиков», американская фирма «Колумбия», 1907) и Киеве («Интернациональ Экстрарекорд», 1909, переиздание «Экстрафон», «Товарищество Экстрафон», 1912) две арии Карася с оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, романсы Н. Лысенко, украинские народные песни в обработках А. Едлички, Н. Лысенко, которые «вошли в сознание певца еще с детства, а работа в украинских труппах дала ему возможность познакомится с украинским классическим репертуаром» [3], [15, с. 292-296]. П. Цесевич брал активное участие в украинских концертах, Шевченковских вечерах, часто выступал солистом хора под управлением знаменитого украинского дирижера Александра Кошица (1914, 1915 гг.). Долгая дружба связывала певца с выдающимся украинским композитором Николаем Лысенко, который мечтал увидеть П. Цесевича в партии Тараса Бульбы в одноименной своей опере. В 1924 г. Харьковская опера впервые поставила эту оперу, пригласив на главную роль П. Цесевича. Таким образом желание Н. Лысенко было осуществлено, хотя композитора уже не было в живых. Свидетельством уважения к большому таланту Платона Цесевича и его вкладу в развитие украинской музыкальной культуры является издание в Украине воспоминаний и материалов о певце [3].

В Белоруссии родился известный русский и украинский певец Александр Козакевич (1889–1959), который пел на украинских (Харьков, Одесса, Киев), русских (Москва, Петербург и др.) и казахских оперных сценах.

Оперный певец (бас) Иван Тоцкий (1896–1957), родившийся в Белоруссии, высшее музыкальное образование получил в Киевской консерватории (класс М. Чистякова), был солистом оперных театров в Харькове (1925–1927), Одессе (1927–1957), Киеве (1945–1946), в 1948 г. удостоен высокого звания – народный артист УССР. И. Тоцкий известен как концертно-камерный певец, музыкальный деятель – возглавлял Украинское театральное общество (Одесса, 1955–1957).

Творчество оперного певца (тенор) Михаила Забейды-Сумицкого (1900–1981) принадлежит украинскому, белорусскому и чешскому народам. По происхождению, он – белорус, вокальное образование получил приватно в Харбине, совершенствовался в Италии (Милан, проф. Ф. Карпи). М. Забейда-Сумицкий был солистом Харбинской оперы (1929–1932), в 1932–1935 пел на оперных сценах Милана и Вероны (Италия), в 1935–1936 – солист Познаньской оперы (Польша), в 1940–1970 – солист Пражской национальной оперы. В концертах певец широко пропагандировал произведения белорусских, украинских и зарубежных компо-

зиторов, а также народные песни, в т.ч. украинские. М. Забейда-Сумицкий тесно контактировал с украинской музыкально-литературной жизнью в Праге, часто выступая в украинских концертах. В 1963 году он гастролировал в СССР, в т.ч. в Белоруссии.

Белорус Степан Козакевич (1905–1955) еще в детстве с родителями переехал в США, где получил вокальное образование. Длительное время он был солистом оперы в Чикаго и «Summer Opera», в 40-е годы – в составе квартета «Cosmopolitan Stars of Opera» [4, с. 278]. В 1947 г. С. Козакевич выступал в концертной бригаде украинского дирижера и композитора А. Рудницкого. Певец пел с Детройтским и Кливлендским симфоническими оркестрами. В репертуаре С. Козакевича были произведения украинских композиторов, а также народные песни.

Белоруска, оперная певица (колоратурное сопрано) Людмила Паценко (1947) связала свою творческую жизнь с Украиной. Здесь она получила высшее музыкальное образование (класс М. Донець-Тессейр), стала солисткой Киевского театра оперы и балета (1974–1997), заслуженной артисткой УССР (1976).

Народный артист СССР Николай Ворвулев (1917–1967) – воспитанник Минской консерватории, солист Белорусской оперы (1946–1957), свое широкое признание получил как ведущий солист Киевской оперы (1957–1967). Певец обладал красивым голосом широкого диапазона, который позволял ему петь как лирические, так и драматические партии. Отличался необыкновенным артистизмом.

Немало талантливых певцов-украинцев (по происхождению, музыкальному образованию или работой в украинских коллективах) внесли достойный вклад в развитие белорусского вокального искусства и вокального образования.

В условиях Советского Союза интеграция деятелей музыкального искусства республик, входящих в ее состав, была очень высокой. Ряд певцов, родившихся в Украине, в основном воспитанных в украинских высших музыкальных учебных заведениях, посвятили свое творчество Белоруссии. Киевскую вокальную школу здесь представляли Зиновий Бабий, Светлана Данилюк (класс З. Гайдай), Василий Гончаренко (класс И. Паторжинского), Людмила Колос (класс Е. Чавдар), Тамара Кучинская (класс М. Донець-Тессейр), Надежда Губская (класс Н. Захарченко), харьковскую вокальную школу – Арсен Арсенко, воспитанником львовской вокальной школы является Василий Ковальчук. Представителями русской вокальной школы в Белорссии были украинцы Леонид Бражник, Михаил Жилюк, Эдуард Пелагейченко.

До Второй мировой войны солистом Белорусского театра оперы и балета (1937–1945) был Арсен Арсенко (1903–1945) – оперный певец (баритон), народный артист БССР (1944). Белорусский композитора Дмитрий Лукас написал оперу «Кастусь Калиновский», где партия Кастуся были предназначена для А. Арсенка, хотя ему не пришлось исполнять этой роли.

После Второй мировой войны на сцене Белорусского театра оперы и балета работает ряд украинских певцов.

Леонид Бражник (1917–1992) – оперный певец (бас), народный артист БССР (1959), солист Белорусского театра оперы и балета (1952–1975), преподаватель Белорусской консерватории (с 1964). Певец обладал мастерством перевоплощения, правдивостью сценического поведения, завершенностью пластического рисунка образа. Л. Бражник гастролировал странами Европы, записал два грампластинки песен белорусских композиторов.

Василий Гончаренко (1928–1983) – оперный певец (баритон), заслуженный артист БССР (1964), солист Белорусского театра оперы и балета (1960–1983). В концертах исполнял произведения украинских, русских, зарубежных авторов, народные песни, на фирме «Мелодия» (СССР) записал пластинку из произведений украинских и русских композиторов.

Светлана Данилюк (1939–2003) – оперная и камерная певица (меццо-сопрано), народная артистка СССР (1977), солистка Белорусского театра оперы и балета (1966–1988), с 1986 – Белорусской филармонии. Владела сочным и гибким голосом с хорошо развитым верхним регистром. С успехом выступала как камерная певица. Пела с камерными программами, исполняя альтовые партии в больших вокально-симфонических произведениях («Страсти по Матфею» И.С. Баха, Девятая симфония Бетховена, «Реквием» Дж. Верди, «Stabat mater» Перголези, «Александр Невский» С. Прокофьева), записала пластинку на фирме «Мелодия» (СССР), гастролировала в странах Европы, на Кубе.

Зиновий Бабий (1935–1984) – оперный и концертно-камерный певец (тенор), народный артист БССР (1964), солист Белорусского театра оперы и балета (1963–1978), Минской филармонии (1978–1984). Певец обладал феноменальным голосом широкого диапазона, ровным во всех регистрах, а также ярким драматическим талантом. З. Бабий вел широку концертную деятельность. В его репертуаре были произведения украинских, русских, западноевропейских композиторов, а также украинские и белорусские народные песни. Певец гастролировал в странах Европы, Канаде, записал две пластинки оперных арий на фирме «Мелодия» (СССР).

Тамара Кучинская (1943) – оперная певица (колоратурное сопрано), солистка Белорусского театра оперы и балета (с 1970).

Валерий Кучинский (1947) – оперный и концертно-камерный певец (баритон), заслуженный артист БССР (1974), воспитанник Белорусской консерватории (1970). Вся творческая жизнь певца связана с Белоруссией. Он – солист Ансамбля песни и пляски Белорусского военного округа (1967–1970), Белорусского театра оперы и балета (1976–1979), Белорусской филармонии (1973–1976), Белорусской телерадиокомпании (с 1983).

Михаил Жилюк (1948) – оперный и концертно-камерный певец (баритон), заслуженный артист Белоруссии (1991), солист Белорусского театра оперы и балета (с 1975).

Надежда Губская (1947) – оперная певица (сопрано), заслуженная артистка Белоруссии (1994), солистка Белорусского театра оперы и балета (1977–2005), з 2005 – преподаватель Белорусской академии музыки.

Эдуард Пелагейченко (1941) – оперный певец (тенор), солист Белорусского театра оперы и балета (с. 1985).

Людмила Колос (1950) – оперная певица (сопрано), педагог, заслуженная артистка БССР (1983), солистка Белорусского театра оперы и балета (1976–1997), с 1992 – преподаватель, с 2006 – заведующая кафедрой сольного пения Белорусской академии музыки. В 1985 году Л. Колос стажировалась в миланском театре «Ла Скала». Певица обладала красивым голосом чистого тембра, высокой вокальной техникой.

Процесс провозглашения бывшими республиками СССР независимых государств повлиял на музыкальные связи между народами – они стали более открытыми.

В независимой Белоруссии продолжают трудиться многие украинцы. С 1989 г. солистом Белорусского театра оперы и балета работает Василий Ковальчук (1944), владеющий могучим подвижным голосом (бас), широкого диапазона, красивого тембра.

Таким образом, во второй половине XX века украинские певцы работали ведущими солистами Белорусского театра оперы и балета, Белорусской филармонии, Ансамбля песни и пляски Белорусского военного округа, Белорусской телерадиокомпании, преподавателями Белорусской академии музыки. Их труд был отмечен высшими государственными званиями Белоруссии, что свидетельствует о весомом вкладе украинских певцов в развитие музыкальной культуры страны. Певцы двух братских народов укрепляли украинско-белорусские музыкальные связи своей творческой исполнительской и педагогической деятельностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисенко І. Співаки України: енциклопедичне видання. – 2-ге вид., перероб. і допов. – К.: Знання, 2011. – 629 с.
2. Муха А., Корній Л. Білорусько-українські музичні зв'язки // Українська музична енциклопедія. –Т.1. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2006. – С. 212-215.
3. Платон Цесевич. Воспоминания и материалы / вступ. ст., сост. и прим. И. Лысенко. – Житомир: РУТА, 2014. – 311 с.
4. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

Клімовіч Л.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

У.І. НЯФЁД – ГІСТОРЫК І ТЭАРЭТЫК ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА

Член-карэспандэнт Нацыянальнай акадэміі навук, доктар мастацтвазнаўства, прафесар, заслужаны дзеяч мастацтваў рэспублікі Беларусь, буйнейшы гісторык беларускага тэатра, крытык, тэатразанаўца, драматург, педагог, грамадскі дзеяч – усе гэтыя вызначэнні датычацца аднаго чалавека – Уладзіміра Іванавіча Няфёда. Гэтае імя трывала ўвайшло ў кантэкст тэатральнай культуры нашай краіны.

Нарадзіўся У. Няфёд 27 студзеня 1916 года. У 1940 годзе скончыў Маскоўскі дзяржаўны інстытут гісторыі, філасофіі і літаратуры. У 1956 абараніў кандыдацкую, а ў 1963 – доктарскую дысертацыі. З 1977 года У. Няфёд – загадчык аддзела тэатра, а з 1988 – галоўны навуковы супрацоўнік Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі.

Прыярытэтным у навуковай дзейнасці У. Няфёда было даследаванне гісторыі беларускага тэатра, аб чым сведчаць яго працы "Тэатр у вогненыя гады" (1959), "Сучасны беларускі тэатр 1946–1959" (1961), "Станаўленне беларускага савецкага тэатра, 1917–1941" (1965).

Галоўным дасягненнем у гэтым напрамку як самога У. Няфёда, так і ўвогуле беларускага тэатразнаўства стала выданне трохтомнай "Гісторыі беларускага тэатра" (1983–1987). Прапанова стварыць яе

належыла менавіта Уладзіміру Іванавічу. Дзякуючы аўтарытэту кіраўніка да працы былі прыцягнуты лепшыя беларускія вучоныя. "Гісторыя беларускага тэатра" выйшла задоўга да з'яўлення аналагічных выданняў па кіно, музыцы і выяўленчаму мастацтву. Гэта быў сапраўдны трыумф беларускай навукі аб тэатры. У "Гісторыі беларускага тэатра" упершыню побач з нацыянальным даследавалася дзейнасць рускага, яўрэйскага, польскага тэатраў на тэрыторыі Беларусі, тэатральная народная творчасць, міжнацыянальныя тэатральныя сувязі беларускай, рускай украінскай і іншымі нацыянальнымі культурамі, тэатральная педагогіка, крытыка і тэатразнаўства.

Пры ўсім тым, што "Гісторыя беларускага тэатра" стваралася ў адпаведны час і таму не пазбаўлена ідэалагічнага ўплыву што, дарэчы было ўласціва амаль усім тагачасным выданням, яна не страціла сваёй навуковай каштоўнасці і сёння. Перш за ўсё сваёй багатай фcraktалогіяй, сістэматызацыяй, абагульненнем і асэнсаваннем вялікай колькасці тэатральных з'яў, карыснымі дадаткамі. Такія працы сведчаць пра наяўнасць высокаразвітай нацыянальнай тэатральнай культуры беларусаў, у тым ліку і айчыннага тэатразнаўства.

Яшчэ адным напрамкам навуковых інтарэсаў У. Няфёда было вывучэнне творчасці акцёраў, пераважна сваіх сучаснікаў, сярод іх – У. Уладамірскі, П. Малчанаў, А. Ільінскі, У. Дзядзюшка, Б. Платонаў, І. Ждановіч, А. Кістаў, дзейнасці асобных драматычных калектываў, аб чым сведчаць працы "Беларускі акадэмічны тэатр імя Я. Купалы" (1970) і "Беларускі тэатр імя Я. Коласа" (1976). Уладзімір Іванавіч бываў амаль ва ўсіх тэатрах краіны, прысутнічаў на рэпетыцыях і абмеркаваннях п'ес, удзельнічаў у праглядзе і прыёмцы спектакляў, актыўна выступаў на розных нарадах, канферэнцыях, з'ездах, сустракаўся і нават сябраваў з праслаўленымі майстрамі сцэны, так бы мовіць, з першых вуснаў даведваўся пра погляды творцаў на мастацтва, іх творчыя планы і мары. Усю гэтую інфармацыю, што дарэчы сведчыць аб комплексным падыходзе крытыка да вывучэння праблем тэатральнага мастацтва, аб глыбокім пранікненні навукоўца ў прадмет даследавання, У. Няфёд дэталёва і падрабязна занатоўваў. На аснове гэтых матэрыялаў ствараліся крытычныя артыкулы, тэатразнаўчыя працы.

Уладзімір Іванавіч Няфёд, па сведчанні тых, хто яго добра ведаў, быў надзвычай працаздольным, валодаў вялікай творчай энергіяй. У даволі сталым узросце ў 1990-я гады ён выдаў тры кнігі "Мікалай Кавязін: Жыццё і творчасць" (1990), "Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра" (1991). "Францішак Аляхновіч. Тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць" (1996).

Хацелася б звярнуць увагу на метадалогію даследчыцкай дзейнасці У. Няфёда. Выхаду кожнай новай кнігі папярэднічала карпатлівая збіральніцкая праца навукоўца. Так, назапашванне матэрыялаў да кнігі "Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра" (1991) доўжылася на працягу сарака гадоў. У. Няфёд не мог бачыць яго спектаклі, таму шукаў жывых сведкаў творчасці І. Буйніцкага. Такім чынам, ён удакладніў склад трупы, даты прэм'ер, акцёрскія псеўданімы, рэпертуар, гастрольныя маршруты і г. д.

Уладзімір Іванавіч, па-сутнасці, першым з айчынных тэатразнаўцаў звярнуўся да дыталёвага, глыбокага вывучэння дзейнасці І. Буйніцкага і вызначыў месца і значэнне творчасці Першай беларускай трупы для гісторыі нацыянальнага тэатра. Раней жыццёвы і мастакоўскі шлях І. Буйніцкага так усебакова не даследаваўся.

Кніга "Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра" дае магчымасць кожнаму, нават далёкаму ад тэатра чалавеку, зразумець маштаб асобы І. Буйніцкага, асэнсаваць якое месца ёй належыць ў нацыянальнай тэатральнай культуры. У даследаванні ўласна аўтарскія развагі перапыняюцца ўспамінамі ўдзельнікаў калектыву, старых жыхароў Празарокаў, сведчаннямі Я. Дылы, вытрымкамі з публікацый "Нашай нівы", іншых выданняў тых гадоў. Усё гэта дазваляе перадаць і адчуць атмасферу часу, у якім жыў і тварыў І. Буйніцкі. Дапамагае гэта зрабіць і багаты ілюстрацыйны матэрыял кнігі.

Навогул У. Няфёд шмат зрабіў для захавання памяці тэатральных дзеячаў. У 1961 годзе напярэдадні 100-гадовага юбілея І. Буйніцкага з дапамогай былога акцёра Першай беларускай трупы І. Голера была знойдзена згубленая магіла Ігната Цярэнцьевіча. Пазней ў Празароках быў устаноўлены помнік І. Буйніцкаму і адкрыты музей, аснову экспазіцыі якога склалі матэрыялы, артыкулы і кнігі падараваныя У. Няфёдам.

Уладзімір Іванавіч быў буйной постаццю і ў тэатральнай крытыцы. Ён жыў, актыўна ўдзельнічаў у тэатральным працэсе і ўплываў на яго ход. Яго думкі, меркаванні маглі не падзяляць, але з імі лічыліся. У. Няфёд выступаў у розных жанрах крытыкі. Пісаў рэцэнзіі, творчыя партрэты дзеячаў сцэны, выступаў з аглядавымі, праблемнымі артыкуламі. У яго матэрыялах заўсёды адчуваецца прысутнасць асобы аўтара, што ў сваю чаргу прадугледжвае адметнасць мыслення і своеасаблівасць стылю. Артыкулы вызначаліся адкрытай манерай пісьма, канкрэтыкай, дзелавітасцю. Нельга не адзначыць уважлівае і патрабавальнае стаўленне У. Няфёда да дакладнасці выкладання фактaлогіі, чаго сёння іншы раз так не хапае аглядальнікам тэатра на старонках перыядычнага друку. Блытаюць назвы спектакляў, прозвішчы рэжысёраў, акцёраў. Такая неахайнасць назаўжды занатоўваецца на старонках газет і часопісаў і абавязкова адгукнецца недакладнасцямі і блытанінай ў будучых даследваннях.

Творчасць дзеячаў сцэны, як і дзейнасць тых хто яе вывучае перш за ўсё існуе ў кантэксце свайго часу, яго эстэтыкі і запатрабаванняў. Савецкае мастацтва вымушана было ўзяць на сябе не толькі ўласцівыя творчасці культурныя, эстэтычныя функцыі, але і ў значнай ступені функцыі ідэалагічныя. Што адбілася і на даследчыцкай дзейнасці І. Няфёда. Сёння некаторыя палажэнні яго прац выглядаюць занадта безкампраміснымі, прасталінейнымі.

Але мастак і ідэолаг у асобе У. Няфёда суіснавалі не механічна, у адпаведнасці з кан'юнктурай часу, ён аддана служыў тэатру, увогуле мастацтву, дзяржаве.

У крытычных артыкулах У. Няфёд заклікаў паважліва ставіцца да драматычных твораў – першаасновы і фундамента сцэнічнага мастацтва. Дарэчы, сваі рэцэнзіі ён звычайна пачынаў з разгляду і аналізу п'ес асабліва невядомых гледачу, вызначаў іх актуальнасць і сацыяльную значнасць. У шэрагу артыкулаў даследчык разважаў аб прыродзе драматургічнага канфлікту: "Скончыць з абыякавымі адносінамі тэатраў да беларускай п'есы", "У пошуках сучаснага канфлікту", "Сучасная тэма ў беларускай драматургіі", "Жыццёвыя супярэчнасці і драматычныя канфлікты" і інш.

Звяртаўся У. Няфёд і да пытанняў ўзаемаадносін тэатраў і крытыкі. Так у артыкулах "Адзінства актуальнасці і глыбіні аналізу", "Крытыка і тэатр", "Аб стане і задачах тэатральнай крытыкі Беларусі" ён заклікаў не толькі ацэньваць спектакль, а і вызначаць яго месца ў жыцці калектыву, звяртаў ўвагу на выключна важную ролю крытыкі пры фарміраванні рэпертуару, на неабходнасць усталявання творчых узаемаадносін паміж крытыкамі і драматургамі. Да ліку актуальных пытанняў, якія патрабуюць вывучэння, навуковец адносіў асэнсаванне прыроды акцёрскага мастацтва, ўвасабленне класічных твораў.

Вялікі рэзананс у тагачасным калятэатральным грамадстве меў востры праблемны артыкул У. Няфёда "Пасада галоўнага рэжысёра абавязвае...", які быў надрукаваны у газеце "Літаратура і мастацтва" (1980 г.). Пры аналізе спектакляў, пастаўленых ў сталічных тэатрах, крытык вызначаў ролю і месца галоўнага рэжысёра ў лёсе творчага калектыву, гаворыў аб яго вялікай адказнасці, аб важнасці такіх функцый рэжысёра як фарміраванне рэпертуару, наладжванне кантактаў з драматургамі, адносін з акцёрамі. Тэатр нельга ўявіць без разумнай, таленавітай рэжысуры, без інтэрпрэтатара і натхніцеля пастаноўкі, – рэзюміраваў У. Няфёд. Ён падкрэсліваў, што сувязь паміж тэатрам і гледачом не павінна перарывацца, што тэатр – гэта адзін з важных сродках папулярызацыі ідэалогіі дзяржавы. "Рэжысёр, акцёр – і наогул тэатр – заўсёды павінны помніць, дзеля чаго абраны для пастаноўкі той ці іншы твор, што сваёй трактоўкай і выкананнем сцэна скажа сённяшняму гледачу, да чаго заклікае і на што арыентуе". Гэтыя думкі і высновы не страцілі сваёй актуальнасці і сёння.

Апошняй працай Уладзіміра Іванавіча Няфёда сталі яго мемуары, якія пакуль што знаходзяцца ў рукапісу. У сваіх успамінах У. Няфёд прыгадвае сустрэчы са знакамітымі дзеячамі культуры, з якімі пашчасцілася сустрэцца на жыццёвых скрыжаваннях.

Спадчына У. Няфёда гэта не толькі значная колькасць грунтоўных тэатразнаўчых кніг і артыкулаў, гэта і яго вучні, якія і сёння працягваюць, развіваюць і ўзбагачаюць лепшыя традыцыі беларускай тэатральнай культуры.

У. Няфёд быў не толькі таленавітым навукоўцам, але і надзвычай добрым арганізатарам, меў валявы моцны характар. Сваім аўтарытэтам ён аб'ядноўваў зусім розных людзей, накіроўваючы агульную энергію на стваральную працу. Менавіта вялікая працаздольнасць і талент зрабілі Уладзіміра Іванавіча выбітнай асобай у беларускай тэатральнай культуры XX стагоддзя, асобай, якая дае прыклад сённяшнім пакаленням тэатральных дзеячаў таго, як трэба жыць і працаваць у абранай прафесіі, паважна і адказна ставіцца да сваёй працы.

Дарэчы, у гэтым годзе спаўняецца 100 гадоў са дня нараджэння Уладзіміра Іванавіча. У студзені ў Цэнтры даследаванняў беларускай культуры, языка і літаратуры НАН Беларусі адбылося прадстаўленне канверта і паштовай маркі прымеркаванага да гэтай падзей.

Конвалюк У.В.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ПЕРСОНОЛОГИЯ ВОКАЛЬНОГО ЭСТРАДНОГО ИСКУСТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Рожденное в глубинах массовой культуры, вокальное искусство эстрады пропитано пафосом личностного самовыражения. Изучение творчества выдающихся эстрадных певцов имеет важное методологическое значение, как для разработки теории эстрадного вокала, так и для практики вокальной педагогики, которая направлена на совершенствование профессиональных вокалистов-эстрадников. Предметом нашего

научного интереса является опыт индивидуального творчества ведущих певцов украинской эстрады 70-х гг. XX в. – начала XXI в. сквозь призму персоналистического дискурса. Анализ «персонологического» измерения эстрадного вокального исполнительства, возможно, осуществить в два последовательных этапа. На первом – необходимо уточнить категориальный аппарат и структурный алгоритм анализа феномена творческой личности эстрадного исполнителя. На втором – проанализировать творческие индивидуальности выдающихся артистических личностей – звезд украинской эстрады: Софии Ротару, Василия Зинкевича, Назария Яремчука, Тараса Петриненко, Павла Дворского, Александра Пономарева, Славка Вакарчука, Руслану Лыжичко, Кузьму Скрябина, Таисию Павалий, Ирину Билык, Олега Скрипку, Ани Лорак, Тину Кароль и др.

Персонология как наука о личности сложилась в XIX – в начале XX в. Э. Мунь, создатель французского персонализма, «указал на жизненное развитие личности из «центра духа» в «**духовную личность**», соединяющую способности человека обладать ценностным сознанием, свободой творчества и трансценденцией к своему предназначена» [12, с. 121]. В персонологической концепции Н. Бердяева на первый план выходят вопросы «кто?» и «как» осуществляет и развивает индивидуальную жизнь. Это – мир высших ценностей, общность с другими людьми, разные уровни социальности, психологическая связь с миром, связь с трансцендентным, влияние бессознательного, высший и низший уровни жизни [12, с. 121-122]. З. Фрейд и К. Юнг в своих психологических трудах о бессознательном сместили познавательные акценты с «человека вообще» на индивидуальность [13; 15; 16]. Э. Нойманн разработал модель «Выдающейся личности» [9]. Интегральные модели «личности в культуре» созданы многими учеными. Американский психолог А. Маслоу представляет модель глубинных потенциалов личности [6]; [7], К. Юнг и К. Ясперс – модель психофункциональных типов личности, Е. Старовойтенко – модель гендерных типов личности; модель Я-констант личности в культуре; модель культурно-исторического потенциала личности [12, с. 222-259]. Ученая реализовала инновационный научно-образовательный проект, посвященный разработке персонологии как «науки синтеза». Опираясь на традиции развития персонологии в мировой науке, автор разрабатывает такие ее направления, как культурная персонология, персонология жизни и персонология «Я» [12].

В контексте нашего исследования в фокусе персоналистического дискурса находится творческая личность эстрадного певца. Используя словосочетание «творческая личность», мы понимаем, что это обобщающая категория, которую будем использовать для того, чтобы иметь возможность максимально объемно и всесторонне охарактеризовать сущность уникального творческого Я эстрадного певца.

Какие же магистральные направления выбрать для постижения феномена творческой личности, которая нас интересует?

Для этого используем предложенные Н. Дрожжиной четыре базовые уровни (среза) анализа, которые всесторонне характеризируют творческую личность эстрадного певца [2, с. 153]. К числу этих уровней отнесены такие позиции: I) психологическая структура личности; II) система художественных принципов и приемов исполнения; III) семантика образа исполнителя; IV) вокально-профессиональная техника.

Перейдем к поэтапному описанию алгоритма анализа творческой личности эстрадного певца с учетом системной характеристики его составляющих частей.

I) ***психологическая структура личности;***

Генотип – это комплекс врожденных природных свойств и качеств индивида, проявляющийся в чертах темперамента и характера, качестве его перцептивных способностей и интеллекта. Фактически, психологический «генотип» – это во многом та неповторимая душевная мелодия, которую каждый человек носит с собой, ведь как отметил известный психолог С. Рубинштейн, «каждая сколько-нибудь яркая личность имеет свой более или менее ярко выраженный эмоциональный строй и стиль, свою палитру чувств, в которых по преимуществу она воспринимает мир» [11, с. 489].

Индивидуальные свойства характера. Бесспорно, у зрителей складывается определенный сценический образ певца. Но ведь за ним всегда находится человеческая сущность исполнителя: духовный мир, гражданская позиция, мироощущение, его культура, талант. Поэтому, как отметил Д. Мечик, «образ, складывающийся во впечатлениях зрителей, не является плодом вымысла или находки актера, а выражает его существо, его индивидуальность» [8, с. 175].

Влияние социума на личность. Творческое самовыражение личности певца определяют и «составляют те условия, в которых эта личность росла и развивалась: что человек видел, слышал, каким воздействиям подвергался» [17, с. 360]. Поскольку каждый исполнитель является с самого начала своего творческого пути фигурой публичной, то, сформированный определенным социумом он и репрезентирует себя определенному социуму. Влияние социума на личность исполнителя может быть разным – как подавляющим творческое развитие артиста (например, идеологический контроль, коммерческие обязательства и т.п.), так и способствующим его самореализации и совершенствованию.

Становление творческой индивидуальности. Поскольку «эстрадный артист творит «из себя», его судьба, его любовь, его утраты, его жизненная борьба, вся сложнейшая система его взаимоотношений с другими людьми – все это, пройдя процесс душевной кристаллизации, входит в живую плоть его номера» [5, с. 228]. Поэтому важно рассмотреть биографию исполнителя в контексте становления творческой личности, выявить те биографические факты, которые определили сущность его творчества, повлияли на формирование уникальных свойств исполнительства. Анализ биографических данных позволит объяснить, понять и связать жизненные моменты с творческими этапами становления мастера для более полного восприятия феномена личности конкретного исполнителя. Ведь на эстраде всегда существует «зависимость между тем, как человек живет, и тем, что он на эстраде изображает» [5, с. 52].

II) ***система художественных принципов и приемов исполнения***;

Реализация творческого Я вокалиста подчиняется внутренним духовным интенциям и художественным принципам, которым сознательно или интуитивно следует певец в вокальном исполнительстве. Что составляет систему художественных принципов и приемов исполнения? Прежде всего, спектр ценностных установок, жанровых предпочтений, стилистики и эстетических вкусов исполнителя, модель его коммуникации со зрителем, а также методы и принципы его работы с эстрадным пространством и многообразными сценическими составляющими эстрадного выступления.

Поэтика исполнительского стиля базируется на умении личности акцентировать сильные стороны своих художественных дарований, на способности сохранять «ядро» личностного обаяния – харизму. И при этом не впадать в «художественную стагнацию», благодаря свободному освоению арсенала разнообразных художественных форм и исполнительских приемов.

Наличие *ценностных ориентиров* в творчестве, то есть осознание исполнителем важности соотнесения своей деятельности с системой того, «что составляет для нас значимость в нравственном, эстетическом и познавательном отношении» [14, с. 237], имеет чрезвычайное значение для бытия творческой личности. Вокалист-эстрадник постоянно сталкивается в своей творческой жизни с ситуациями, по отношению к которым необходим выбор четкой и однозначной позиции, что невозможно без наличия базовых ценностных ориентиров. Вот почему анализ ценностных установок, на которые в своем творчестве опирается исполнитель, позволит выявить специфику его творческой личности в динамике ее развития.

Организация художественно-сценического пространства и составляющие сценического выступления. Эстрадное выступление «вписано» в совершенно определенное художественно-сценическое пространство, эффективность которого определяется степенью корреляции между оформлением сцены и творческим посылом исполнителя, формой и содержанием вокально-музыкальной композиции. Анализ сценических составляющих эстрадных выступлений посвящены исследования В. Олендарёва [10].

Коммуникативная система «исполнитель – публика – исполнитель». Атмосфера эстрадного концерта способствует появлению совершенно особой степени близости между исполнителем и зрителем. Живой контакт эстрадного исполнителя с публикой в рамках одной пространственно-временной среды предопределяет четкую зависимость во время концерта не только прямой «исполнитель – слушатель», но и обратной связи «слушатель – исполнитель». Несомненно, подобного рода обратная связь в жанрах вокального эстрадного искусства строится на «признании публикой исполнителя авторитетным лидером в общении» [4, с. 170], «способного заставить себя слушать, подчиниться себе на время выступления» [4, с. 111]. Поэтому систему прямой и обратной связи зрителей-слушателей с вокальным исполнителем следует рассматривать как один из критериев оценки творческой индивидуальности.

III) ***семантика образа исполнения***;

При анализе творческого Я исполнителя представляется необходимым уделить первостепенное внимание семантике образа исполнения на эстраде – тем принципам, опираясь на которые исполнитель формирует свой песенный репертуар, подбирая в соответствие с этим сценографию и приемы исполнительства.

Сущность исполнительской уникальности. Как подчеркивают мастера сцены, на эстраде «индивидуальность – это наиболее ценное для нас проявление таланта и мастерства» [5, с. 67]; более того, несхожесть, разнообразие творческих индивидуальностей тех, кого мы называем мастерами эстрады, является «важнейшей чертой эстрадного искусства» [3, с. 122].

Эстрада как синтетический вид искусства дает возможность певцу максимально полно использовать наиболее «сильные» стороны его художественного дарования, позволяя выстраивать сценический образ вокруг некоей «изюминки». Нахождение такой «изюминки» является одним из главных условий успеха эстрадного выступления.

Роль пластики и сценического движения. Пластика тела и мимика являются важными художественно-выразительными средствами, с помощью которых эстрадный исполнитель выстраивает свой сценический образ, проясняя при этом семантику исполняемой им вокально-музыкальной композиции. Каждый исполнитель вырабатывает свой «язык тела» и «пластическую аранжировку» конкретной песни.

Поэтический текст эстрадной песни является одним из основных факторов, которые предопределяют поиски конкретного образа исполнения. Певец, являясь интерпретатором песенного текста, имеет в качестве рабочего материала сюжет, который ритмически оформлен, облечен в выразительные поэтические образы и метафоры, предполагает в своей структуре наличие смысловых и эмоциональных кульминаций. Искусство певца заключается в том, чтобы найти адекватные модусы музыкально-вокального оформления поэтического текста.

Особенности сценического поведения. Эстрада – это искусство визуальное, нацеленное на слушателя, который одновременно является зрителем. При анализе семантики образа исполнения необходимо обращать внимание на то, как вокалист репрезентирует себя публике на уровне внешнего имиджа, сценического образа: какие сценические костюмы и аксессуары он использует? насколько гармонично и естественно удается ему сочетать визуальные эффекты и другие составляющие эстрадного выступления?

Особенности сценического поведения на эстраде заданы тем фактом, что эстрада, как искусство актуальное, живое и развивающееся, имеет в качестве одной из своих характеристик установку на принципиальную свободу артиста в выборе им модели сценического поведения.

IV) ***вокально-профессиональная техника.***

Анализируя творчество эстрадного певца особое внимание необходимо уделить вокально-профессиональной технике, определив качественные параметры голоса исполнителя, систему его вокальной подготовки, использование эксклюзивных приемов пения (если таковые есть).

Качественные параметры голоса эстрадного певца, кроме звуковысотного диапазона, тембральной окраски, вокально-технических приёмов, характеризуются и наличием оригинальной, характерной, легко узнаваемой манеры пения. Как подчеркивает Н. Гребенюк, «…представления о характере и качестве звучания голоса, о нахождении нужного тембра и динамики вокального произведения ассоциируется у вокалиста, в свою очередь, с представлением о том, какой прием необходим в том или другом случае, как найти необходимое качество звучания, какие использовать вокально-исполнительские и вокально-технические средства, чтобы передать художественный образ, который возник в воображении» [1, с. 168]. Это высказывание в данном случае имеет отношение к вокальному исполнительству академических певцов, но оно созвучно и сфере эстрадного.

Уровень мастерства и система подготовки. «Пантеон» выдающихся исполнителей украинского вокального эстрадного искусства включает личности с разным уровнем вокальной подготовки: от певцов, не имеющих профессионального вокального образования (С. Вакарчук), до тех, кто закончил высшие музыкальные заведения по классу вокала (А. Пономарев).

Таким образом, данная позиция указывает на роль профессионального обучения в комплексной характеристике творчества эстрадного певца. Кроме того, это позволит выявить историческую динамику развития профессионального образования в данной сфере.

Такое теоретическое моделирование концептуальных категорий анализа поможет осуществить апробацию предложенного алгоритма на конкретном материале, которым является жизнь и творчество выдающихся украинских эстрадных певцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – 269 с.
2. Дрожжина Н. Вокальное исполнительство в системе музыкального искусства эстрады: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство; Харьков. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2008. – 218 с.
3. Эрисман Г. Французская песня (пер. с фр. А. Гальперина, Т. Сикорской). – М.: Сов. композитор, 1974. – 151 с.
4. Клитин С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики: учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
5. Конников А.П. Мир эстрады. – М.: Искусство, 1980. – 272 с.
6. Маслоу А. Мотивация и личность. – 3-е изд. / А. Маслоу. – СПб: Питер, 2008. – 352 с. – (Серия «Мастера психологии»).
7. Маслоу А. Психология бытия. – М.: Рефл-бук, 1997. – 304 с.
8. Мечик Д. Индивидуальность на эстраде // Мастера эстрады: сб. очерков. – М.: Искусство, 1964. – С. 150–176.
9. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук, 1998. – 462 с.
10. Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради // Українське музикознавство: зб. наук. ст. – К.: Муз. Україна, 2002. – Вип. 31. – С. 103-116.
11. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – М.:Учпедгиз, 1946. – 650 с.
12. Старовойтенко Е. Персонология: жизнь личности в культуре. – М.: Академический проект, 2015. – 431 с.
13. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «я» // Психология масс. Хрестоматия / ред.-сост. Райгородский Д.Я. – Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2006. – С. 131-194.

14. Ценности: краткий религиозно-философ. слов. / авт. сост. Л.И. Василенко. – М.: Истина и Жизнь, 2000. – С. 237.
15. Юнг К. Очерки по психологии бессознательного / пер. с англ. – М.: Когито-Центр, 2006. – 352 с. – (Классики психологии).
16. Юнг К. Структура психики и арахетипы / пер. с нем. Т.А. Ребеко. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2009. – 303 с.
17. Яковлева А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. – М.: ИнформБюро, 2007. – 480 с.

Консон Г.Р.
(Российская Федерация, г. Одинцово)

ТРАКТОВКА РЕЛИГИОЗНЫХ ОБРАЗОВ В УВЕРТЮРЕ-ФАНТАЗИИ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

В некоторых произведениях П.И. Чайковского – увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», созданной по трагедии Шекспира (I ред. – в 1869 году, II ред. – 1870-м, III – в 1880-м), опере «Пиковая дама (1890), Шестой симфонии (1893) религиозные образы трактованы как враждебные человеку силы. И если в симфонии Чайковский руководствовался своим собственным замыслом, введя в разработку I части тему «Со святыми упокой», то в опере, по отношению к авторам первоисточников, существенно конкретизировал картину церковного отпевания Графини, а в увертюре-фантазии Чайковский передал обобщённо-агрессивный лик церкви, вставшей на сторону непримиримой вражды счастью людей.

Однако в Литургии св. Иоанна Златоуста, Всенощное бдение и отдельных хорах Чайковского выражено иное его отношение к церкви, которая для него, по признанию композитора в письме к Н. фон Мекк, «…сохранила очень много поэтической прелести. Я очень часто бываю у обедни; литургия Иоанна Златоуста есть, по-моему, одно из величайших художественных произведений. Если следить за службой внимательно, вникая в смысл каждого обряда, то нельзя не умилиться духом, присутствуя при нашем православном богослужении. Я очень люблю также всенощное бдение» [3, с. 156].

В таком случае возникает вопрос, как в действительности Чайковский относился к образам церкви? Поэтому в настоящем докладе мы рассмотрим его на примере увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», оказавшейся, как явствует из музыки, не на стороне сил, способствующих, подобно брату Лоренцо, счастью влюблённых[18].

Однако к образу церкви в «Ромео и Джульетте» исследователи относились с известной долей инерции. Довольно устойчиво в нём видели образ патера Лоренцо, который почему-то для влюблённых трансформировался во враждебную силу. Такая трактовка показательна для Ю. Келдыша: «спокойная, отрешённая тема, характеризующая доброго и мудрого патера Лоренцо, приобретает грозное звучание подобно позднейшим темам рока в Четвёртой и Пятой симфониях» [5]. Того же мнения придерживается и Г. Прибегина, говоря, что в развёрнутом прологе Чайковский «даёт суровое и сдержанное молитвенное песнопение, характеризующее патера Лоренцо. Это обобщающий образ той силы, которая противостоит любви юных героев и предваряет появление грозной, неумолимой в своём стремительном движении темы смертельной вражды Монтекки и Капулети» [6, с. 36].

А. Альшванг в анализе «Ромео и Джульетты» вместо образа церкви видел некие «объективные силы принуждения», с которыми противоборствует могущество любви» [1, с. 188]. Тем не менее, он считал, что первые семь тактов разработки в увертюре-фантазии изображают картину «уличной схватки Монтекки и Капулетти», которая продолжается и дальше [1, с. 186].

Возвращаясь к образу брата Лоренцо (как и брата Джованни, который в трагедии Шекспира тоже является представителем церкви), отметим, что Чайковский о его существовании в «Ромео и Джульетте» никогда не упоминал. Более того, в письме к А.Ф. Федотову незадолго до своей смерти он признался в том, что «средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют моё воображение, – но не сердце, а где сердце не затронуто, – не может быть музыки» [3, с. 546].

Исключив излишнюю конкретизацию в лице патера Лоренцо, в отношении к церкви у Чайковского очевидна всё же некая отстранённость. В письме к фон Мекк композитор пишет, что, с одной стороны, он ещё связан крепкими узами с церковью, а с другой, «давно уже утратил веру в догматы. Догмат о воздаянии, в особенности, кажется мне чудовищно несправедливым и неразумным. Я, как и вы, пришёл к убеж-

[18] Патер Лоренцо — это образ из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». В трагедии Шекспира он существует как францисканский монах, брат Лоренцо. В отечественном же музыковедении, по всей видимости, сформировалась тенденция рассматривать его роль сквозь призму балета Прокофьева как патера Лоренцо. Однако ни отца, ни брата Лоренцо в увертюре-фантазии Чайковского не существует, как не существует вообще в францисканском ордене понятия патера.

дению, что, если есть будущая жизнь, то только разве в смысле неисчезаемости материи и ещё в пантеистическом смысле вечности природы, которой я составляю одно из микроскопических явлений. Словом, я не могу понять личного бессмертия»[19].

Как убеждённый диалектик, Чайковский отрицает загробную жизнь в качестве источника вечного наслаждения, считая, что для этого должна быть и вечная мука, во что он принципиально не хотел верить. По его разумению, «жизнь имеет только тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тьмы, словом, из разнообразия в единстве. Как же представить себе вечную жизнь в виде нескончаемого блаженства? По нашим земным понятиям, ведь и блаженство, если оно ничем и никогда не смущается, должно, в конце концов, надоесть. Таким образом, в результате всех моих рассуждений я пришёл к убеждению, что вечной жизни нет» [3, с. 546].

Таким образом, один из самых главных церковных постулатов, на котором основана вера во спасение, Чайковский категорически отрицал. У него, как пишет Н. Берберова, было весьма сложное отношение к Богу: «…людям, знавшим Бога и ждавшим иную жизнь, он с годами стал завидовать, потому что при слове “смерть” его охватывали – не старый страх, как было, когда он ходил искать смерть в Москве-реке, – а отвращение, ужас перед необъяснимым, неизвестным и, может быть, грозным. Он не мог с философским спокойствием ждать конца, не мог и наивно верить в райское блаженство. Как жизнь для него была путём одиночества и отчаяния, так смерть постепенно становилась пропастью того и другого, куда спокойно и неожиданно ринет его рука – Бога? Он в Боге уверен не был. Он не умел Его искать. Найти Его – ужасало сознание» [2, с. 207].

Однако Бога Чайковскому искать было незачем. В своём дневнике, высказываясь о Бетховене, он в середине 1880-х сделал запись: «Я преклоняюсь перед величием некоторых его (бетховенских. – **Г.К.**) произведений… Моё отношение к нему напоминает мне то, что в детстве я испытывал насчёт бога Саваофа. Я питал (да и теперь чувства мои не изменились) к нему чувство удивления, но вместе и страха…» [3, с. 385].

Известен комментарий Чайковского к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», но по другому поводу, высказанный в письме к Балакиреву в октябре 1870 г., по чьей инициативе была написана увертюра-фантазия. На пожелания Балакирева, чтобы начало увертюры ассоциировалось с хоралами Листа, «с древнекатолическим характером, подходящим к православию» (цит. по [1, с. 181]), Чайковский ответил: «Вы желали, чтобы интродукция была вроде листовского религиозного места из «Фауста». Этого не вышло. Я хотел в интродукции выразить одинокую стремящуюся мысленно к небу душу…» [3, с. 73][20]. Следовательно, Чайковского в «Ромео» интересовал некий одинокий возвышенный образ.

В письме к М. Чайковскому композитор о «Ромео и Джульетте» писал, что в этом сюжете для его музыкального характера нет ничего более подходящего: «Нет ни царей, ни маршей, нет ничего, составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь» (цит. по [3, с. 182]). И позже, когда Чайковский задумал создать оперу на сюжет «Ромео и Джульетты», он то же самое писал и брату [3, с. 257].

Значит, композитора в сюжете «Ромео и Джульетты» привлекала прежде всего возможность отображения чувства любви, но, как видно из концепции произведения, во взаимодействии с чуждыми ей силами. Недавно испытав его к Дезире Арто, Чайковский вновь пережил его именно во время создания «Ромео и Джульетты», в ноябре 1869 года, когда он впервые отослал Балакиреву (по инициативе которого была написана увертюра) главные темы будущего сочинения и в ноябре же пришёл в Большой театр слушать оперу «Фауст», где главную партию пела Арто. По свидетельству Н. Кашкина, Чайковский при выходе певицы на сцену, «закрылся биноклем и не отнимал его от глаз до конца действия, но едва ли много мог рассмотреть, потому что у него самого из-под бинокля катились слёзы, которых он как будто не замечал» [3, с. 65].

Следовательно, в увертюре «Ромео и Джульетта» при столь сильных воспоминаниях Чайковского о своём собственном увлечении, не могли не проявиться автобиографические черты.

В конце жизни Чайковского происходит обострение трагического мировосприятия. Н. Туманина пишет, что «усиление трагического начала в произведениях Чайковского 80-х и 90-х годов, углубление контрастов между светом и мраком обусловлены жизненными впечатлениями композитора, теми событиями, которые происходили на его глазах» [7; 8]. На усилении трагического в творчестве Чайковского на рубеже 1870–1880 годов также сказался и переживаемый им душевный кризис. По словам исследователя, «он мучительно стремится найти ответ на вопросы о сущности жизни, о религии, о нравственности. Хотя ему уже

---

[19] Поскольку в издании «Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества // Труды Дома-музея П.И. Чайковского в Клину» [3] цитируемый нами текст сокращён, мы обратились к профильному сетевому порталу, где размещён более полный вариант данного источника: [9].

[20] На этот фрагмент в связи с желанием Чайковского выразить в интродукции одинокую душу обращал внимание Ю. Келдыш, осмысливая этот эпизод «как предчувствие трагических событий и выражение личного авторского отношения к судьбе героев» [5].

около сорока лет, в его взглядах на жизнь многое не выяснено, многие сомнения и вопросы не разрешены» [7, с. 9].

Суждение Туманиной дополним высказыванием Чайковского в письме к Н. фон Мекк о современной ему жизненной трагедии, сделанным примерно за два года до создания 3-й редакции «Ромео и Джульетты»: «Мы переживаем ужасное время, и когда начинаешь вдумываться в происходящее, то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство, до того потерявшееся, что Аксаков ссылается за смелое, правдивое слово, с другой – несчастная молодёжь, целыми тысячами без суда ссылаемая туда, куда ворон костей не заносил, а среди этих двух крайностей равнодушная ко всему, погрязшая в эгоистические интересы масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое. Счастье тому, кто может скрываться от созерцания этой грустной картины в мире искусства» [3, с. 188].

Такое высказывание композитора свидетельствует о его внимании к общественно-политическим процессам, которые он квалифицировал как трагические явления в стране.

Из приведённых высказываний Чайковского и суждений о нём становится очевидным, что в различных сферах действительности композитор видел трагические судьбы, которые явились следствием репрессивной системы, объединявшей и государственные структуры, и церковные. Система эта для Чайковского как художника представлялась вторгающимся в личную реальность фатумом, вносящим в жизнь человека ощущение катастрофизма, которому композитор придал небывалое вселенское значение.

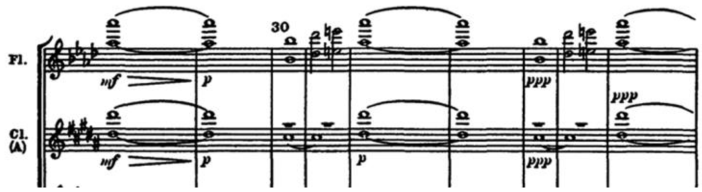
Тема репрессивной системы, вторгающейся в жизнь личности в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского отражена в узловом сплетении трёх образов:

1. хорала, олицетворяющего лик церкви. Его необычайно мелодичная тема оказывается гибельной для лирических образов и является открытым носителем катастрофизма.
2. вражды, обобщённая тема которой, в отличие от хорала, носит декламационный характер, включающий в себя семантику разрушительной силы — зловещего сигнала, удара, выстрела.
3. образа любви.

А над всем этим — лик стремящейся к поднебесью одинокой души. Об этом Чайковский сообщил в октябре 1870 г. в письме к Балакиреву [3, *73*].

Пример № 1

[Andante non tanto quasi Moderato]



Тема хорала во вступлении к «Ромео и Джульетте» необычайно мелодична и звучит в сопровождении диатонических гармоний, раскрывающих в нём типовые славянские истоки с характерным последованием минорной s после минорной d. Однако в этой теме заложена семантика скрытой агрессии. Несмотря на то, что тема в развитии насыщается «мотивами креста» (т. 21–27), она имеет восходящий «стрелообразный мелодический контур» или «стрельчатую структуру» мелодического движения (термины Г. Домбраускене), которая в своём глубоком сакральном значении хоральных мелодий ассоциируется с контуром стрелы [4, с. 145].

Такой смысл становится явным уже во втором разделе вступления, где хорал приобретает черты наступательного марша. Но даже ещё во вступлении, когда появляется новый образ – затаённо тихих, почти крадущихся шагов, возникает такой мелодический абрис, который, хотя и устремлён вниз, всё равно имеет прямую линейную направленность, зрительно ассоциирующуюся с летящей стрелой, недвусмысленно конкретизированной контекстом собственно звучащего хорала (т. 38–43).

Пример № 2. «Ромео и Джульетта»

[Andante non tanto quasi Moderato]

Таким образом, тема хорала в «Ромео и Джульетте» является своеобразной маской, скрывающей истинный характер темы-«убийцы». В разработке имитации этой темы в сжатом виде (шестнадцатыми) создают зловещую картину битвы, в которой гаммообразно-взвивающиеся линии струнных есть не что иное, как модифицированные «стрелы» хорала, словно бесперебойно летящие в цель.

Пример № 3 «Ромео и Джульетта»

[Allegro giusto]

В итоге наших наблюдений представляется, что тема репрессивной системы, вторгающейся в жизнь личности, выражена у Чайковского обобщённо — как образ фатума, за которым, возможно, скрыт лик Саваофа.

В поиске своего религиозно-философского отношения к действительности композитор наделил трагедию Шекспира новым экзистенциальным смыслом, который во многом прояснил взгляды композитора на жизнь. Несмотря на его двойственное отношение к церкви, он всё же, вопреки своему страху перед Богом, стремился к единению с ним, о чём свидетельствует истаивающий в верхнем регистре образ, построенный на одном из лирико-возвышенных оборотов темы хорала. Этот фрагмент для Чайковского оказался настолько важным, что композитор дал его сначала во вступлении, а затем, наделив функциями скорбно-просветлённого эпилога, закончил им всё произведение. В «подобной миру простоте», как писал о Чайковском Цуккерман, выявилась «выявиласьм миру смелость» [8, 244], в данном случае смелость обнажения своей души, стремящейся к единению с Богом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1967. – 928 с.
2. Берберова Н.Н. Чайковский. – СПб.: Лимбус Пресс, 1997. – 256 с. (Библиотека Александра Белоусенко). – URL: http://belousenkolib.narod.ru. (Дата обращения 29.09.2015.)
3. Дни и годы. Летопись жизни и творчества // Труды Дома-музея П.И. Чайковского в Клину / Сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин. Под ред. В. Яковлева. – М.: Музгиз, 1940. – 744 с.
4. Домбраускене Г.Н. Метатекст протестантского хорала: семиотический континиум в музыкальной культуре Запада и Востока. – Изд. 2-е, доп. – Владивосток: Морской государственный университет имени адм. Г.И. Невельского, 2014. – 328 с.
5. Келдыш Ю.В. Чайковский. «Ромео и Джульетта». URL: http://belcanto.ru/tchaikovsky_romeo. html. (Дата обращения: 20.07.2015.)
6. Прибегина Г.А. Пётр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1983. – 192 с. [Библиотечная серия.]
7. Туманина Н.В. Чайковский: Великий мастер. 1880–1893 / Ответ. ред. Б.М. Ярустовский. – М: Наука, 1968. – 488 с.
8. Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского. – М.: Музыка, 1971. – 248 с.
9. Чайковский П.И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 23 ноября / 5 декабря 1877 года. № 54. URL: http:// www.tchaikov.ru/1877-054.html (Дата обращения: 14.08.2015.)

Копытько Н.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КИТАЙ: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЯМИ ПОДНЕБЕСНОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ

Данная статья выполнена в рамках научно-исследовательского проекта БРФФИ № Г14РА-010 «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования».

Творческая рецепция китайских художественных традиций в европейской музыке XX – начала XXI века взаимосвязана с многовековым и многоуровневым проникновением восточных интенций в западный мир – в его быт, художественное творчество, мировоззрение и философию. К началу и особенно со второй половины XX века синтез восточного и западного мировосприятия становится определяющим для эстетики ряда крупнейших художников, поэтов, писателей, композиторов, режиссёров и хореографов Европы и Америки. В белорусской академической музыке XX века обращение к поэтике китайского искусства начинается с некоторым запозданием по сравнению с общемировым эстетико-стилевым процессом и особенно активизируется в 1990-х – 2000-х годах. На сегодняшний день уже можно говорить о феномене «белорусского музыкального Китая», представителями которого являются отечественные композиторы среднего и молодого поколений.

Галина Горелова (р. 1951) одной из первых среди отечественных композиторов открыла для себя китайскую тему. По словам исследователей, «ещё в конце 1960-х годов композитор… увлеклась творчеством китайской поэтессы Ли Цин Чжао (И-Ань, 1084–1151 гг.)... в 1970-е годы композитор создаёт несколько романсов на стихи любимой поэтессы, которые, к сожалению, не сохранились» [3, с. 324]. Следующая встреча с Поднебесной происходит в творчестве Г. Гореловой лишь в начале 1990-х годов: первая и последняя части кантаты «Тысяча лет надежды» для сопрано и большого симфонического оркестра (1990) написаны на стихи анонимного китайского поэта XV века (1-я часть, «Вечерние сумерки») и стихи Ли Цин Чжао (6-я часть, «Тишина»). В середине 2000-х Г. Горелова создаёт инструментальные сочинения, навеянные живописными и поэтическими образами Древнего Китая. По словам музыковеда Чжан Юань, толчком к написанию фантазии «Иней на колоколах» для ансамбля солистов (2005) «стала поэтическая миниатюра известного китайского поэта Ли Бо (701–762): “Девять колоколов на горе Фэньшань начинают тихо звенеть, когда на них опускается иней… Но, может быть, это лютня великого Юй Боя заставляет их отвечать ей?.. ”» [5, с. 85]. Поэтические инспирации обнаруживаются и в «Семи элегиях Ли Бо» для гитары и ударных инструментов (2007), где, как пишет Е. Лисова, «выбор инструментария для создания картин-настроений по мотивам стихотворений классика древнекитайской поэзии Ли Бо (VIII в.) мог быть обусловлен лейтобразами его пейзажных зарисовок – лютни и колоколов. Другие излюбленные образы поэта: ветер, горы, вино, птица, луна, одиночество, общение с другом – также опосредовано отразились в поэтике цикла» [2, с. 118]. В «Семи элегиях Ли Бо» Г. Горелова предлагает оригинальный синтез европейского и китайского музыкального мышления, основанный на взаимодействии и взаимопроникновении присущих этим культурам комплексов структурно-драматургических средств – тембровых, ладовых, фактурных, ритмических и т.д. Используемый в сочинении широкий спектр ударных инструментов (мембранофонов, металлических и деревянных идиофонов) и огромное разнообразие приёмов игры на них также соотносится с ведущей ролью ударных в китайской традиционной музыке. Г. Горелова явно не стремилась акцентировать внешние приметы «китайского стиля»: так, например, автор избегает пентатоничности, ставшей своего рода музыкальным шинуазри.

Для творчества **Сергея Бельтюкова** (р. 1956) также характерна поэтическая и живописная программность в воплощении китайской темы. Обращение к поэзии Поднебесной совпало с началом его композиторской деятельности как таковой: в 1979 году автором были созданы «Три романса на слова Бо Цзюйи» для сопрано и фортепиано (1. Жалость какая; 2. Из стихов «К вину»; 3. Цветы не цветы). Спустя четверть века в творчестве С. Бельтюкова вновь возрождается интерес к Китаю: в 2005 году композитор создаёт «Китайские акварели» для ударных инструментов (1. Утро; 2. Провинциальный пейзаж; 3. Полдень; 4. Городской пейзаж; 5. Вечер), в 2008 – «Розу ветров» для скрипки и фортепиано (где использован материал первого номера из «Трёх романсов на слова Бо Цзюйи»); в 2009 – цикл фортепианных пьес «Китайский альбом» (1. Цветы; 2. Ночью; 3. Китайская пастораль; 4. Нитка жемчуга; 5. Запретный город).

С. Бельтюков неслучайно определяет свои инструментальные сочинения как «стихи в музыке» и как «живопись в музыке» (из беседы с композитором автора статьи), подчёркивая обобщённо-поэтический подход в своём воссоздании художественных традиций Поднебесной. В данной связи отметим, что, несмотря на отказ от прямого заимствования характерных для китайской традиционной музыки композиционных принципов, автор несомненно уловил некие качественные черты её поэтики, на что обращает внимание исследователь Чжан

Юань: так, например, в «Китайском альбоме» С. Бельтюкова он выявляет взаимосвязь с эстетическими принципами кун («стремление к пустоте»), сан («произвольность») и шюй («нечёткость») [4, с. 138–139]. Продолжая мысль о реализованных в сочинениях С. Бельтюкова принципах поэтики искусства Поднебесной, нельзя не упомянуть пятичастные «Китайские акварели», где, несмотря на отсутствие каких бы то ни было стилистических и структурно-композиционных аллюзий, можно обнаружить черты китайского музыкального мышления. Так, например, в нечётных частях «Китайских акварелей» («Утро», «Полдень» и «Вечер») на первый план выходит качество пространственности звучания, фактурной и акустической многомерности, что акцентируется тонкой дифференциацией динамического и артикуляционного факторов. Вслушивание в единичные звукотембры, рассредоточенные в разреженном акустическом пространстве, также соответствует духу китайской музыкальной поэтики.

В творчестве **Виктора Копытько** (р. 1956) китайская художественная парадигма является одной из определяющих. Неслучайно китайские интенции можно обнаружить даже в тех партитурах автора, где нет открытой апелляции к миру образов Поднебесной. Так, например, Дивертисмент для цимбал и подготовленного рояля (1976) стал первым опытом претворения чаньской поэтики в белорусской музыке. Композитору близки эстетические принципы древнего китайского искусства, суть которых – в предельной концентрации выражения, стремлении несколькими штрихами передать главное, отсекая всё лишнее графическим совершенством единственной линии, поразительно естественной в своём посыле. Образно-смысловая и аллюзийная интенсивность, свойственная музыкального стилю и композиторскому методу В. Копытько, вполне соотносима с иероглифическим мышлением, лаконично фиксирующим многоярусную смысловую вертикаль. Особую область творчества композитора представляют его «***китайские путешествия***» (определение В. Копытько), объединившие ряд камерно-кантатных, инструментальных и музыкально-театральных сочинений автора (подробнее см. [1]). Среди партитур-приветствий миру Поднебесной – история «Сюцай из Ишуя» для сопрано и камерного ансамбля на текст из «Рассказов Ляо Чжая о Необычайном» Пу Сун-лина (1982–1983); один из ярусов партитуры 4-й части камерной симфонии «Библейские Сцены» (1989–1992); музыка к драматическому спектаклю «Три ножа из страны Вэй» (1992); фантазия «Северный Ветер» с игрой, пением и речитацией для 2-х исполнителей на древние китайские тексты (1992); музыка к драматическому спектаклю «Розовая Бабочка» (1998); кантата «3-е Китайское Путешествие» для сопрано, баритона, камерного хора (ансамбля), ударных и магнитофонной ленты на древние китайские тексты (1998); две камерные кантаты на стихи Ли Бо – «Пишет Письмо» (2000, 2005) и «Продолжает письмо» (1998–2011), и две инструментальные партитуры – «Балетная музыка» для 8-ми инструментов (2006) и «Северный Ветер» для флейты соло (2015).

По постоянству обращения к китайской теме на протяжении всего творческого пути, по многообразию жанровых воплощений и образно-стилевой многомерности, а порой и парадоксальности её трактовок, наконец, по многочисленности своих «китайских путешествий» В. Копытько является на сегодняшний день ведущим представителем «белорусского музыкального Китая».

Поэзия и поэтика искусства Поднебесной притягательны и для **Вячеслава Кузнецова** (р. 1955). В его «китайских» сочинениях узнаваемость соответствующих «музыкальных знаков» (пентатоническая основа мелодики, прихотливые ритмические фигурки, микроповторность и т.д.) является своего рода необходимым условием игры, в которой автор остроумно примеряет на себя изысканные одежды Поднебесной. Среди «китайских» партитур, созданных В. Кузнецовым на сегодняшний день – «Хуэйчан», лирическое стихотворение Мао Цзэдуна для баритона, хора басов и там-тама (1995); «Китайская шкатулка», три стихотворения поэтов эпохи Юань и Мин для голоса и фортепиано (2011); Два стихотворения Ли Бо для голоса, флейты и китайских колокольчиков (2015). Китайская поэтика в принципе отвечает лаконичности стиля камерных сочинений композитора. Например, весьма симптоматичен в семантическом и акустическом планах единственный заключительный удар там-тама piano в «Хуэйчане»: он является не только синтаксическим знаком окончания и тембром-знаком древней китайской музыки, но и открывает перед нами некий виртуальный занавес, позволяющий нам самостоятельно домыслить всё произошедшее между строк столь идиллически распетого композитором стихотворения «Великого Кормчего».

Молодые белорусские композиторы также открывают для себя мир образов и философии Поднебесной. В «Медном древе» (1999) **Андрея Беляева** (р. 1979) для квинтета кларнетов, квинтета труб, трёх чтецов, подготовленного фортепиано и ударных использованы новеллы из «Рассказов Ляо Чжая о Необычайном» Пу Сун-лина. Тексты классика китайской литературы разыгрываются чтецами по-русски, однако интонируются в китайской манере театральной декламации, с крайне непривычной для европейского слуха интонационной амплитудой, что сообщает текстам Ляо Чжая особую пикантность – особенно в сочетании с экстравагантным визуальным действом, своеобразно «комментирующим» новеллу Пу Сун-лина «Грызёт камни» в заключительной части этого опуса-перформанса.

В произведении **Константина Яськова** (р. 1981) «Ludus mobilis II: Танец Инь и Ян о глубочайшей пустоте для одной или двух скрипок» (2010) интерпретируются важнейшие категории даосской космоло-

гии. Символика активного Ян и пассивного Инь воплощена в полярном темброво-артикуляционном, динамическом и синтаксическом оформлении двух линий музыкальной ткани. При этом Пустота выражается не только акустически (в квинтовых созвучиях, традиционно ассоциируемых с пустотным звучанием), но и с помощью «метафоры наоборот»: в пьесе обращает на себя внимание последовательно проводимый принцип игры на открытых (или так называемых «пустых») струнах.

Подводя некоторые итоги размышлениям о рецепции китайских художественных традиций в современной белорусской музыке, отметим, что для всех отечественных композиторов она основывается прежде всего на сугубо личностном философском, образно-эмоциональном и акустическом восприятии культуры Поднебесной. В результате каждый из них создаёт свой Китай, предпочитая вновь и вновь заново разгадывать китайский культурный код в своих партитурах. Обращаясь к своду древней китайской поэзии и литературы, живописным образам и философским системам, к композиционным приёмам традиционной китайской музыки и китайским музыкальным инструментам, отечественные авторы высвечивают в своих произведениях огромное поле возможностей интеграции столь непохожих на первый взгляд белорусской и китайской культур, вступают с миром Поднебесной в метафизический диалог, преодолевающий любые хронологические и географические границы. При этом, несмотря на ведущую роль интуитивного метода постижения музыкальных традиций Китая и отказ от их прямого заимствования, в «китайских» партитурах композиторов Беларуси оказывается много совпадений с сущностными константами поэтики искусства Поднебесной.

Проникновение белорусских авторов в китайские традиции оказывается тем глубже, чем более оно резонирует с их индивидуальными творческими интенциями. Поэтому представляется не случайным, что методы решения китайской темы и репрезентации китайского культурного кода в музыкальных партитурах представителей «белорусского музыкального Китая» оказываются своего рода пробным камнем, позволяющим выявить индивидуальные особенности стиля и своеобразие художественного метода каждого их них.

Особое внимание обращает на себя тот факт, что для белорусских композиторов доминирующим является не строго этнографическое, а скорее трансцендентное постижение музыкальных традиций Древнего и Средневекового Китая, основанное на комплексном осмыслении своеобразия притягательной культуры Поднебесной – её поэзии, литературы, изобразительного искусства и философии. Подобный метод вдумывания и вчувствования в сущностные константы китайской поэтики основан на интуитивном обнаружении каждым из отечественных авторов «родных» для себя принципов художественного мышления в мире искусства Поднебесной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытько, Н.А. Китайские путешествия Виктора Копытько / Н.А.Копытько // Весцi Беларускай дзярж. акад. музыкi. – 2004. – № 5. – С. 37–43.
2. Лисова, Е. В. «Семь элегий Ли Бо» Г. Гореловой в контексте камерно-инструментального творчества композитора / Е.В. Лисова // Пытаннi мастацтвазнаўства, этналогii i фалькларыстыкi. – Вып. 17 / навук. рэд. А.I. Лакотка. – Мiнск: Права i эканомiка, 2014. – С. 116–122.
3. Чжан, Юань Музыкальные традиции Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XX – начала XXI в. / Чжан Юань // Пытаннi мастацтвазнаўства, этналогii i фалькларыстыкi. –Вып. 12 / навук. рэд. А.I. Лакотка. – Мiнск: Права i эканомiка, 2012. – С. 320–328.
4. Чжан, Юань Музыкальные эскизы о Поднебесной в творчестве С. Бельтюкова / Чжан Юань // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований / сост. Т.С. Якименко. – Вып. 28. –Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012. – С. 135–140.
5. Чжан, Юань Образы Китая в творчестве композитора Галины Гореловой / Чжан Юань // Музычная культура Беларусi ў сусветнай прасторы / склад. В. У. Дадзiёмава. – Вып. 19. – Серыя 1: Беларуская музычная культура. – Мiнск: Беларуская дзяржаўная акадэмiя музыкi, 2009. – С. 83–88.

Круглова Е.В.
(Российская Федерация, г. Москва)

О МАНЕРАХ И КУЛЬТУРЕ ПОВЕДЕНИЯ ПЕВЦА НА СЦЕНЕ

В статье рассматриваются основные принципы, составляющие искусство сценического поведения певца-артиста, раскрываются вопросы о дисциплине жеста, роли элементов движения во время пения.

Важнейшей составной частью вокального исполнительства является общая культура певца, без которой не мыслится «прекрасное» пение. В настоящее время, наблюдая за молодыми певцами на концертных площадках, конкурсах и фестивалях, можно увидеть певцов с абсолютно вольным поведением. Зачастую это не связанно с контекстом содержания исполняемого произведения. А ведь певец должен обладать хорошими манерами, умением держаться на сцене.

Эволюционный процесс исполнительского искусства продиктовал свои общепринятые законы поведения на сцене, обобщив и сохранив их преемственность. Эти правила можно обнаружить в лаконично изложенном виде лишь в трактатах старинных учителей. К глубочайшему сожалению до настоящего времени теоретически обоснованных рекомендаций и советов современных исполнителей, передающих свое «высокое искусство» поведения на сцене, манеру держаться, мы не встречаем вообще.

В связи с этим серьезной проблемой становится выявление и раскрытие основных принципов, составляющих искусство сценического поведения. Изначально требования к определенному сценическому поведению были установлены еще в античности. Актеры древнегреческого театра должны были не только хорошо декламировать стихи, владеть вокальным мастерством, но и искусством танца и движения, обладать гибкостью и выразительностью тела. Выступления актеров традиционно происходило в масках. Таким образом, они были лишены возможности игры лицом, следовательно «единственными в их распоряжении средствами мимической выразительности являлись наклоны и повороты … тела…, жесты рук и ладоней» [2, с. 159-160].

В XVI веке ученые-практики теоретически изложили правила хорошего тона на сцене, а также подняли вопрос о роли элементов движения во время пения. Важность в соблюдении хороших манер приобретает внешняя осанка и сценический костюм, прическа и макияж певца, выходящего на сцену.

Наиболее проблематичным является вопрос о дисциплине жеста. Разнообразные дурные жесты, среди которых Людовико Цаккони – монах-августинец, регент хора в Венецианском монастыре, член Венской и Мюнхенской придворных капелл, автор выдающегося сочинения по теории музыки «Музыкальная практика» (конец XVI – начало XVII вв.) – указывал на движение туловищем, гримасничанье, мечтательное «выворачивание» глаз и т. д. По его мнению, певец должен держаться так, чтобы «во время пения каждый на него смотрел с удовольствием, а не стрелять глазами в публику после двух-трех спетых нот, желая пококетничать и порисоваться своим пением…» [3, с. 16].

В 1600 году композитор и певец Эмилио ди Кавальери призывал: «Актер должен стремиться к полному совершенству не только голоса, но и фигуры, движений и жестов, средств, весьма помогающих возбуждению аффекта» [1, с. 79].

Одинаковы убеждения и рекомендации певца и композитора Джулио Каччини и его последователя Оттавио Дуранте (XVII век), которые подчеркивали, что одного прекрасного голоса еще мало для художественного воздействия. В пении, по их мнению, не допустимы движения телом и изображение гримас лицом, «… если же, однако, делают движения, так они должны быть, по крайней мере, грациозны и соответствовать смыслу слов, но ни в каком случае не должны быть утрированы» [3, с. 25].

Выдающийся певец и знаменитый преподаватель пения XVIII века Пьетро Този в свою очередь, не позволял неровного исполнения пассажей в отношении ритма и движений. «Маркировать пассажи языком, подбородком или какой-либо гримасой лица или движением тела» считалось дурной манерой; во избежание этого Този рекомендовал «пение перед зеркалом, – не для того чтобы прийти в экстаз от собственной красоты, но чтобы исправить … движения тела и лица» [3, с. 40].

И, наконец, известный профессор пения XVIII века Джиамбаттиста Манчини давал ценные советы в отношении мимики, способе открывания рта во время пения, что является немаловажным для хороших манер: «Надо заметить, что правила открывать хорошо рот не являются общими и не могут быть одинаково приложены ко всем индивидуумам, ибо природа не одарила всех одинаковым отверстием рта... Я держусь мнения, что умение хорошо открывать рот может по справедливости считаться одним из самых существенных и самых важных условий для певца… Каждый певец должен держать свой рот в таком положении, какое он обыкновенно ему придает, когда естественно улыбается... Если ложное положение рта... вредит красоте голоса и экспрессии, тем более оно вредит приятному выражению лица во время пения... К недостаткам второго рода принадлежит: ... сморщивание лба, вращение глаз, искривление шеи и всей фигуры» [3, с. 46-47].

Интересны замечания Манчини относительно положения корпуса и головы: «Нужно держаться прямо: каблуки вместе, носки решительно врозь, голову держать прямо и слегка прикасаться локтями к бокам. Если ученик держит ноты в руках, то нужно держать их так, чтобы можно было смотреть сверху в прямом направлении и чтобы руки только слегка касались боков» [1, с. 134].

В продолжении Манчини указывал на то, что «хорошее пение не мыслимо без высокой общей культуры певца (особенно без знания истории). Чтобы быть совершенным актером, недостаточно уметь хорошо петь; в равной степени необходимо уметь хорошо декламировать и хорошо играть – владеть сценическим мастерством, умением “изменять лицо”» [3, с. 53].

Итак, педагоги пения пристально следили за выражением лица и корпуса ученика, не допускали дурных жестов, тем не менее, разрешали делать изящные движения, соответствующие смыслу слов, избегая

утрировки. По нашему убеждению эти замечания касаются, прежде всего, манер исполнения камерно-концертной музыки, а не театральной.

Наиболее ценным для нас свидетельством, подтверждающим факт необходимости движений в строгой согласованности с музыкой и словом, является предисловие к опере «Дафна» Марко да Гальяно, написанное в 1608 году. Оно является первым руководством в истории оперной режиссуры, дающим возможность представить основополагающие принципы и взгляды на постановочный процесс, характерный рассматриваемой нами той эпохи. Итак, «перед поднятием занавеса следует исполнить увертюру (sinfonia), чтобы сосредоточить внимание публики... Спустя 15-20 тактов пусть выйдет певец, исполняющий пролог, то есть Овидий, шагом, приноровленным к ритму увертюры, однако, не танцуя, а с достоинством... Пусть его пение будет величественно, пусть актер жестикулирует умереннее или сильнее в соответствии с выражением музыки, следя за тем, чтобы каждый жест, каждый шаг его совпадал с темпом оркестра и пения» [2, с. 81-82].

Следует отметить, что современная оперная режиссура ушла далеко вперед. Если в XVII веке целью был некоторый отход от реальной действительности, то современный театр использует различные приемы для воссоздания действительности. К этому хочется добавить еще несколько рекомендаций. Уже с первых выходов на сцену исполнитель обязан приучать себя к строго выдержанной, благородной манере поведения.

Законом должно стать высокохудожественное исполнение, будь то самостоятельная ария или небольшая канцонетта, всецело передающее смысл музыкального произведения посредством хорошо «настроенного» вокального голоса. Необходимо развивать «высоту» художественного творчества путем синтетического сочетания огромной палитры тембрально-вокальных интонаций и мимической выразительности. Культуре исполнения должен быть присущ высокой вкус артиста, позволяющий избежать «впаданий в крайности».

В этом ему поможет полное сосредоточение, всецелое вживание в роль, в состояние данного героя. Именно в данном состоянии певец должен выйти, «вынести» себя на сцену.

Спустя три века в 1920 году, развивая идею Марко да Гальяно, который требовал, чтобы «каждый жест, каждый шаг находился в соответствии с темпом оркестра и пения», создатель школы ритмики – Далькроз полнее сформулировал определение, звучавшее так: «любое движение музыкального ритма должно обрести соответствие в мускульном движении тела актера. Любое душевное состояние, выраженное в звуках, должно вызвать на сцене характеризующую его позу актера. Любой нюанс оркестровки, любое crescendo, diminuendo, stringento или rallentando должны быть восприняты, прочувствованы и выражены актером… Само собой разумеется, что подобно тому, как каждая фраза поэтического текста не требует для каждого слова соответствующего жеста, так и каждый ритм музыки не требует своего воплощения в движениях тела. Необходимо, однако, одно – чтобы ритм рождал некий внутренний стимул жеста, чтобы он вызывал в уме исполнителя определенную картину по своему образу и подобию, чтобы он приводил в движение весь организм актера» [2, с. 77].

Именно музыка и определяет жест как в моторном, так и в аффектном аспектах. В актерском проявлении певцу помогут навыки развития творческого воображения и предвидения.

Современный оперный певец, уже слушая музыку, которую ему предстоит исполнять, должен чувствовать необходимость использовать одновременно вокальную и мимическую экспрессию, так как пение приобретет должную выразительность только тогда, когда аффективные и моторные элементы музыки разбудят весь его психофизический диапазон чувств.

Современный певец должен быть ритмически организованным человеком, его тело должно быть гибким и послушным инструментом, приводимым в движение посредством восприимчивых в музыке психических центров и контролируемым интеллектом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии – М., 1929. – Ч. I.
2. Горович Б. Оперный театр. – Л., 1984.
3. Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968.

Курбанова Л.В.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА МАЦЕНКО (НА ПРИМЕРЕ МОДЕЛИ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ)

В XX веке украинская музыкальная культура создавалась не только на родной земле, но и за рубежом. Многие ее деятели оставили богатое наследие, которое возвращается в независимую демократическую Украину, изучается и пропагандируется. Таким образом, воссоздается единое культурное пространство. Среди ярких имен музыкальной диаспорианы привлекает внимание личность Павла Маценко (1897–1991), внесшего значительный вклад в украинскую музыкальную культуру как музыковед, педагог, дирижер, организатор музыкально-культурной жизни украинской диаспоры, о чем свидетельствует его богатый архив [4], композиторское творчество, публикации многих авторов зарубежья, собранные, отредактированные и опубликованные Василием Веригой в сборнике, посвященном 90-летию деятеля [15]. В Украине вклад П. Маценко в развитие украинской музыкальной культуры диаспоры впервые освещен в монографии А. Карась [1]. Однако вышеупомянутыми авторами не был сделан анализ психологического портрета этого деятеля музыкальной культуры диаспоры, чем и обусловлен наш интерес к теме исследования.

Одно из главных достижений человека – состояться как личность. Именно этот вопрос является ключевым в научном постижении психологии личности. Психология как наука достигла большого прогресса на пути своего развития, свидельством чего является наука персонология. Это соединение логического и интуитивного, понятийного и образного, интеллектуального и эмоционального, диалогичного и индивидуального и много других методов познания. Современный российский ученый Елена Старовойтенко разрабатывает персонологию как науку синтеза, предлагает ее новые интегральные направления: культурную персонологию, персонологию жизни и персонологию «Я» [18]. Предлагаем рассмотрение жизни и творчества Павла Маценко на основе синтеза персонологических теорий и выводов Е. Старовойтенко.

П. Маценко был незаурядной личностью, оставившей богатое творческое наследие. Каждая его работа является ценным материалом для образования и воспитания, для раскрытия важности деятельности украинских музыкантов в прошлом и настоящем. Поэтому, назрела потребность возвращения в научный оборот значения личности П. Маценко. Цель работы – создать психологический портрет П. Маценко, взяв за основу одну из интегральных моделей «личности в культуре», предложенных Е. Старовойтенко. Для ее достижения, нужно решить следующие задачи: вычленить модель культурно-исторического потенциала личности из интегральных моделей «личности в культуре»; при ее помощи проанализировать жизнь П. Маценко; на основе анализа вычленить основные этапы и важность их реализации для психологического портрета культурного деятеля.

Личность – это человек, которому присуща общественная природа, носитель самосознания (осознание собственного Я как отдельного субъекта), общественного опыта, воплощенного в понятийных знаниях, трудовых, познавательных, коммуникативных, игровых умениях и навыках, субъект сознательного отображения окружающего мира и регулятор своего бытия в нем, опираясь на свою направленность [14, с. 17]. Культура – это феномен духовного порядка, последствие и проявление творческой деятельности в области науки, искусства, религии, права и т.д. [2, с. 7]. Культура является той средой, в которой происходит развитие, усовершенствование, воодушевление человека, социализация личности, то есть, привлечение индивида к системе ценностей, которые являются приоритетными для отдельного сообщества, нации, человечества. Человек является творением культуры и одновременно ее творцом. Развитие культуры – это движение человека по пути к Истине, Добру и Красоте [2, с. 13-14]. Оно происходит в среде культуры и искусства и поэтому проблема этого феномена актуальна сегодня. Так как культурное окружение имеет значительное влияние на формирование личности, по мнению С. Литвин-Киндратюк, среда культуры и искусства является компонентом макросреды культуры и тесно связана со средствами массовой коммуникации, которая обеспечивает ей постоянную динамику [3]. П. Маценко выбрал путь служения украинской культуре. Свое «кредо» культуры он обозначил такими словами: «Культура – это проявление души народа» [15, с. 7].

Применяемая модель является версией генезы и перспективы понятия «индивидуальная личность» в европейской культуре. Это понятие можно рассматривать как модель культурной динамики понятия «жизнь» [18, с. 257]. Модель культурно-исторического потенциала личности состоит из 14 условных пунктов, которые охватывают главные вопросы бытия. Личность в мире исходит из высших мер жизни, имеющих осознанные образы и символы Абсолюта: Бога, Универсума, Космоса, Мифа, Разума, Бытия и т. д. Это «абсолютное измерение жизни» личности, открывающееся ей в активном отношении к надличному [18, с. 252-253]. Красной нитью в исследовательской деятельности П. Маценко проходит тема украинского цер-

ковного музыкального искусства. Поэтому ключевыми словами его творчества являются Бог, церковь, музыка. Деятель посвятил свою жизнь поискам истоков духовного песнопения и его развития в Украине [19]. Именно, благодаря своему желанию познания им написано множество статей, а также три главные, весомые работы (по значению и содержанию): диссертация «Состав и техническое строение Киевского распева в Почаевском ирмолое 1775 года» (1932) [13], очерки (1967) и конспект об истории украинской церковной музыки (1973) [5; с. 12].

«***Коллективное измерение жизни***» личности открывается в ее отношении к другим. Его объективность мировоззрения проявлялась в субъективистских суждениях, относящихся к некоторым личностям. Особое уважение он чувствовал к людям, которые сыграли важную роль в формировании его как музыканта и критика. Среди них музыковеды и дирижёры Ф. Стешко, А. Кошиц, М. Антонович.

«***Культурное измерение жизни***» личности раскрывается в ее отношении к культуре. П. Маценко отдал себя на алтарь служения украинскому музыкальному искусству. Особое место в его поисках занимает раскрытие понятия украинской культуры, где ключевым словом является «украинская». Он остро реагировал на вопросы «украинства» в искусстве, начиная с ее представителей (Д. Бортнянский, А. Ведель, М. Березовский) и заканчивая генезисом украинской церковной музыки. Так исторически сложилось, что Украина в то время не имела своей государственности и все, что продуцировалось ее представителями, относилось к заслугам другого государства.

«***Природное измерение жизни***» личности. Именно психические компоненты природной организации указывают на ее инстинктивность и врожденный душевный потенциал. У П. Маценко преобладает врожденный потенциал национального сознания, который направлен на служение украинской культуре. Его творчество свидетельствует о желании самореализации в жизни при помощи популяризации украинского искусства.

«***Рациональное измерение жизни***» личности раскрывается в ее отношении к познанию. Жажда к изучению украинской проблематики обусловила погружение П. Маценко в глубокие исследования архивных и научных трудов. Он все время сожалел о невозможности до конца раскрыть данную тему из-за отсутствия доступа ко многим документам и материалам, которые его интересовали.

«**Я-измерение жизни**», раскрывается в отношении человека к себе. Личность П. Маценко состояла из многих противоречий. С одной стороны он был очень самокритичен, что отражено в предыдущем пункте модели культурно-исторического потенциала личности. С другой стороны его собственное ego требовало признания как ученого, поэтому его научная степень «доктор» встречается во всех обращениях, письмах, афишах.

«***Измерение жизни-индивидуальности***», открывающиеся личности в отношении к уникальности своего бытия. В письме к М. Антоновичу наведены краткие автобиографические данные П. Маценко: «В Праге, Чехии, от 1924 года окончил Высший Педагогический Институт им. М. Драгоманова, факультет музыкально-педагогический. Классы: дирижирования, сольного пения и теории композиции (учителя Н. Нижанкивский и О. Шин). Продолжение обучения теории композиции в Пражской музыкальной консерватории, класс О. Шина и пения у проф. Кадержабека. В это же время учился и посещал «Высшую педагогическую школу» в Праге. Окончил Высший Педагогический Институт им. М. Драгоманова, как «доктор музыкально-педагогических наук»» [11]. В этом же письме П. Маценко рассказывает о своей карьере. При таком разностороннем развитии во время учебы можно говорить о большом потенциале и желании реализовать свои возможности в жизни.

«***Измерение жизни-в-отношениях***» показывает возможность сосуществования личности в социокультурном пространстве. Это – отношение П. Маценко к науке, религии, знаниям, профессиональному росту и организации своей личной жизни, глубокое уважение к своим коллегам и учителям и абсолютное неприятие к утверждениям некоторых деятелей музыкальной культуры. Например, в письме к М. Антоновичу он пишет: «Читая обозрения д-ра З. Лысько мне становится не по себе, как можно так подпасть под влияние бывших разрушителей У.Р. Капеллы (которая объездила весь мир с концертной программой для презентации нашей страны, начиная с 1919 г. – **Л.К.**) и так не уважать А. Кошица…» [6]. Именно эта ситуация испортила отношения П. Маценко и музыковеда З. Лысько.

«***Измерение жизни-в-противоречиях***». В письме к М. Антоновичу П. Маценко пишет: «…Вот это «существовать» добивает человека… Не учили нас в первую очередь думать о кармане. Учился я для Украины, ей хотел отдать свои достижения, силу, любовь и труд, а оказался в холодной Канаде. Это чудесная страна, богатая, глубоко демократичная, не для таких, как я, мечтателей, не приспособленных к ее потребностям. Потому что кому тут нужна наша церковная музыка, педагогика, история культуры нашего народа?! Здесь нужны руки инженеров, механиков, фермеров, шахтеров и людей, которые умеют в этой воде делать «бизнесы». Ко всему этому я не пригоден и поэтому приходится бороться с обстоятельствами, как рыба об лед. Эти обстоятельства отдаляют меня от нужного моей душе и, в конце концов, засыпают мои

мизерные знания порохом вечности как те пирамиды. Это объективная реальность, которая лишает всех желаний, оттягивает от начертанных планов… » [10].

«***Диалогическое измерение жизни***» раскрывается личностью в отношении к другим. В письме М. Антоновичу: «…далекие расстояния и незнание лично, не мешает относиться к человеку искренне и с полным доверием…». Такое отношение П. Маценко было к М. Антоновичу, А. Кошицу, Ф. Стешку. Последний был его научным руководителем, с которым у него сначала не было такого взаимопонимания: «позже он стал самым лучшим моим другом, советником, подталкивал меня к движению и др….» [9].

«***Субъективное измерение жизни***» раскрывается в отношении личности к своей деятельности. Свою научно-исследовательскую деятельность П. Маценко начал еще во время учебы в Праге и занимался ею до конца своей жизни. Главными в орбите его музыкальных интересов была украинская церковная музыка, а так же возвращение забытых имен из цикла «Растраченные бриллианты». Кроме этого, большое количество публицистических статей на разные темы (от анонса до характеристики отдельных личностей и их деятельности). Главный период дирижерской деятельности П. Маценко, которая началась с 20-х гг. XX века, – 1936–1944 гг. в Канаде. Педагогическая деятельность П. Маценко была очень плодотворной, и имеет особенный аспект – создание Высших образовательных курсов, имевших большое значение для подготовки учителей «Родных школ», хоровых дирижеров [16]. Музыкально-общественная деятельность П. Маценко является главным приоритетом в его жизни. Это: организация курсов, издание книг и учебников для них, подготовка концертов, работа в издательствах, учредительство «Центра Украинской культуры и образования» (1944) .

«***Биографическое измерение жизни***» открывается в отношении личности к своему жизненному пути. Читая письма П. Маценко к М. Антоновичу, находим много разных направлений и тем для обсуждения. Одна из них – это дирижирование хором. В 50-х гг. у П. Маценко был небольшой перерыв в работе с хором. В письме он пишет: «Как бы хотелось работать на собственном поле, иметь мешаный хор и писать о нашей музыке, собирать истоки… Нет возможности и это так больно, что трудно описать…» [7].

«***Измерение жизни как множественности***» определяет отношение личности к своему многообразию в мире. В письме М. Антоновичу: «Я, как своеобразный инвалид (пальцы моей левой руки из-за раны на войне 1917 г. не предназначены для продолжительного и быстрого движения), потому что не могу быть пианистом, хотя для себя и играю, буду всю свою жизнь пропагандировать украинскую музыку и ее создателей как дирижер и журналист…» [8].

«***Измерение жизни как самопологание***» это своеобразное подведение итогов. Как свидетельствует «Архивный справочник» П. Маценко [4], его документы разделены на музыкальные и немузыкальные материалы. К музыкальным отнесены: переписка и рукописи нотных текстов, партитуры хоровых произведений, опубликованные музыкальные материалы. К немузыкальным – личные документы, переписка, культурно-общественная, преподавательская и научно-журналистская деятельность, документы, связанные с личностью А. Кошица.

Проанализировав психологические аспекты персоны П. Маценко на основе одной из интегральных моделей «личности в культуре» – модели культурно-исторического потенциала личности, выделяем доминирующие черты его индивидуальности: трудолюбие, национальное самосознание, желание служить украинской культуре. Благодаря последнему он реализовал себя как ученый, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель, музыковед.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
2. Лекції з історії вітчизняної та світової культурології / А. Яртись, В. Мельник. – Львів: Світ, 2005. – 567 с.
3. Литвин-Кіндратюк С. Культурно-мистецьке середовище: традиції і сучасність / С. Д. Литвин-Кіндратюк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 1. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – С. 61-69.
4. Маценко П.. Архівний довідник 1988/89. – Вінніпеґ, Манітоба: Осередок української культури й освіти, 1989. – 88 с.
5. Маценко П. Конспект історії української церковної музики / П. Маценко. – Вінніпег, Манітоба: Видання Колеґії Св. Андрея, 1973. – 103 с.
6. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 02 січня 1955, Вінніпег, Ман., автограф. – 1 арк. // Архів УКУ. Львів. Справа М. Антоновича.
7. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 02 березня 1955, Вінніпег, Ман.,автограф. – 1 арк. // Архів УКУ. Львів. Справа М. Антоновича.
8. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 26 березня 1956, Вінніпег, автограф. – Архів Антоновича. – 1арк. // Архів УКУ. Львів. Справа М. Антоновича.
9. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 20 травня 1956, Вінніпег, автограф. – Архів Антоновича. – 2 арк. // Архів УКУ. Львів. Справа М. Антоновича.

10. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 25 жовтня 1956, Вінніпег, автограф. – Архів Антоновича. – 1 арк. // Архів УКУ. Львів. Справа М. Антоновича.
11. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 2 січня 1959, Едмонтон, Алта, автограф. – Архів Антоновича. – 1 арк. // Архів УКУ. Львів. Справа М. Антоновича.
12. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики / П. Маценко. – Вінніпег: Колегія Св. Андрея в Вінніпезі, 1993. – 172 с.
13. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолоєві вид. 1775 року. Докторська дисертація, Відень 1930– 1932/ Павло Маценко // П. Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. – Торонто: Видання УНО Канади, 1992. – С.127-238.
14. Москалець В. Психологія особистості : навч. посібник / В.П. Москалець. – К.: Центр учбової літератури, 2013. – 262 с.
15. Павло Маценко: композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. – Торонто: Видання УНО, 1992. –242 с.
16. Підкович М. Українські літні курси – історичний перегляд / М. Підкович // Павло Маценко : композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. – Торонто: Видання УНО Канади, 1992. – С. 53-64.
17. Савицька О. Етнопсихологія: навч. посібн. / Савицька О.В., Співак Л.М. – К.: Каравелла, 2011. – 264 с.
18. Старовойтенко Е.Б. Персонология : жизнь личности в культуре. Монография / Е.Б. Старовойтенко. – М.: Академический проект, 2015. – 431 с. (Психологические технологии).
19. Яременко С. Д-р Павло Маценко і церковна музика / С. Яременко // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. – Торонто: Видання УНО Канади, 1992. – С.74-76.

Манцурова Л.В.
(Российская Федерация, г. Новый Уренгой)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА

В данной статье анализируются вопросы творчества выдающего русского композитора, дирижера, музыкального деятеля Сергея Васильевича Рахманинова с позиции русской духовной музыкальной традиции. Заявленная проблема рассматривается с позиции диалога европейских и русских традиций, соотношения исполнительского и художественного в русской фортепианной классике, взаимовлияния духовных традиций, национального менталитета, свойств русской души и характера русского народа.

Содержание работы направлено на раскрытие фортепианного стиля композитора: колокольность, звонность, сам образ фортепиано, его «басы жизни», характеристика интонационных интерпретаций.

Выводы подтверждают теорию о том, что С.В. Рахманинов на новом уровне воссоздал музыкальную культуру Древней Руси, и в процессе освоения его музыки, закладываются базисные основы формирования духовности, нравственности, понимания бытия во имя мировой художественной морали.

«Я - русский композитор, и моя родина наложила
отпечаток на мой характер и мои взгляды.
Моя музыка – это плод моего характера,
и потому это русская музыка».
/С.В. Рахманинов/

Русская фортепианная школа складывалась в процессе активного творческого диалога с европейской традицией. Обращение отечественных музыкантов к творчеству Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена сложилось в целостную национальную традицию и стало неотъемлемой частью русской музыки. Но при всех заимствованиях русская музыка обладает необъяснимым внутренним нервом, особой патетикой и звучанием. Раскрыть эти черты, найти прелесть в сочинениях соотечественников под силу только русским пианистам. Не вдаваясь в метафизические рассуждения о «загадочной русской душе», нужно сказать, что русская классика ставит перед музыкантами множество сложных задач. Эти сложности отчасти связаны с тем, что сугубо пианистические проблемы, возникающие при исполнении русской музыки, недостаточно подробно отрефлексированы в специальной литературе. Существует немало музыковедческих работ, опубликованы мемуары, эпистолярий отечественных композиторов, но методико-исполнительские вопросы русского репертуара рассматриваются довольно редко.

Исходя из этого в рамках данной статьи, следует напомнить о музыке повседневно и повсеместно играемой, всеми любимой, о музыке величайшего композитора XX века С.В. Рахманинова – крупнейшего новатора русской фортепианной музыки и пианистического искусства.

В музыке Рахманинова доминирует романтическое начало: любой образ, чувство, эмоция у него опоэтизированы, приподняты над обыденным миром. Лирика и драматизм в его произведениях сочетаются с набатной силой гневных образов, эпическими моментами обновления, имеющими символический смысл, а в привольных мелодиях и лирическом отражении русской природы он предстает как истинно национальный художник [1].

Фортепианная музыка явилась подлинной стихией рахманиновского творчества, где он с наибольшей полнотой выразил свои художественные идеалы. Самый ход его творчества подчиняется законам рахманиновского времени и воистину «сочинение глядится в сочинение», одна пьеса словно становится эпиграфом к другой, перекидываются арки из конца в конец творческой жизни. Романс для 6-и рук (1891) повторился в Adagio sostenuto 2-го фортепианного Концерта, Прелюдия cis-moll эпиграфом расположилась над 2-ым и 3-им Концертами, Музыкальный момент h-moll отозвался в высоком погребальном слове Рахманинова – композитора (Прелюдия h-moll, Этюд-картина op.39 №7), Прелюдия a-moll напророчила Рапсодию на тему Паганини. «Вечное возвращение» – основной признак всех творческих биографий, но в русской фортепианной музыке не найти ностальгических чувств более сильных и более плодотворных, чем у Рахманинова.

Постоянными величинами рахманиновского творчества являются – выразительность минора и мерная поступь. В 5-и сочинениях для фортепиано с оркестром, 2-х сонатах и 8-и пьесах op.39 дан широчайший диапазон минорных красок бытия, минорных оттенков жизнечувствия, для музыки открыты «сцены жизни», которые не открылись бы без русской культуры и без Рахманинова. Возникла устойчивая форма диалога «я – мир» [4], сформированная русским этносом в той мере, в какой Рахманинов принадлежит России.

В русской музыке до Рахманинова не было «заупокойного мотива», не было плача, а с Этюдом-картиной (c-moll) op.39№7, Прелюдией и Музыкальным моментом (h-moll) они вошли туда. В его творениях воплощалась великая грусть покоя, переживаемого как растворение в цельности «тихо дышащего» бытия - Прелюдия (G-dur), Этюд-картина (a-moll) op.39№2. Причиной мерного и неспешного хода музыки у композитора является сильная доля в мировоззренческом аспекте, ощущение бытия как прочности. Легко угадывается связь рахманиновских творческих проявлений с архетипами сознания и поведения. Мерное время, «значительность всего временного» (Д.С.Лихачев), истовость, «убежденность в единстве начальных мотивов и конечной цели» определяет тесную связь настоящего и прошлого, как исторических и психологических величин.[6]

Ранние сочинения Рахманинова – это русский, московский быт, танцевальный зал, обольщения пианистического московского салона. Звучания быта – это звучание культуры, «единый музыкальный напор» исторического времени. «Быть современником – творить свое время, а не отражать его, а если и отражать, то щитом…», – эти слова М.И.Цветаевой светятся множеством смыслов. [2]

Феномен личности композитора – это рахманиновское время, им управляет удерживающая сила: время, словно, удерживается от истекания, эмоция – от исчезновения. Время будто «зыблется», этому ощущению помогает звуковой материал – «стройно зыблемый», при котором теряется проницаемость звукового потока и образуется «скважность» (сочетание проницаемости и непроницаемости). Зыблемость времени – и «вескость ритмического значения интонаций» [5], «стояние» звукового потока – и пронизываемость звуковой ткани одним ритмическим импульсом характерны для творчества композитора.

Определяющим началом фортепианного стиля Рахманинова выступает ***колокольность.*** Композитор открыл область колокольности для фортепианной музыки – богатую мировоззренческим смыслом, экспрессией, колоритом, и она стала звуковым представлением важных духовных явлений. Рахманинов нашел меру тяжести и материальности, подобающую инструментальным воплощениям русского храмового обряда. В его музыке присутствуют буквально «натурные пейзажи»: новгородский колокол в IIIч. («Слезы») Фантазии op.5 для 2-х фортепиано, колокол московского Сретенского монастыря в финале Фантазии («Светлый праздник»), московские колокола в Прелюдии (cis-moll). Рахманиновская колокольность имеет множество смысловых и жанровых градаций: трезвон, «пляс колоколов» в Прелюдии (E-dur); льдистый перезвон колокольчиков в Прелюдии (a-moll); короткие удары, когда не звонят, а бьют в колокол в Прелюдии (C-dur); тихий погребальный колокольчик в Прелюдии (gis-moll). Есть Этюды-картины с набатами, Концерты – с финальным благовестом (2-й, 3-й), пьесы со скоморошьими бубенцами («Полишинель»), отдаленный гул низкого колокола (Ноктюрн c-moll).

Народная протяжная песня и знаменный распев сливаются в инструментальной мелодике, отсюда лаконизм песенного и собранность кантилены в его творениях (Концерт №2, Концерт №3, Этюд-картина g-moll, Прелюдия Es-dur). Слово русского церковного обихода многое определило в настроении, звуковой символике, сюжетах рахманиновских произведений, и слово это чаще всего слово о небытии. Если «Со святыми упокой» становится переживанием, очищающим душу, если героически-траурное «Гроб твой спасе воины стерегущии» переживается как духовное событие, то, естественно, представить себе Прелюдии h-moll, e-moll, Этюд-картину c-moll op.39 №7, как инструментальное воплощение погребального слова о

судьбах героических и венчаемых смертью. А музыкальное слово о смерти, произнесенное Рахманиновыми – это духовный дар России, неоценимое ее деяние во имя мировой художественной морали.

Говоря о ***звонном*** в русской фортепианной музыке XX века, надо сказать, что это звон зачаровывающий, сплачивающий, пророчествующий, оплакивающий – вся мифология русского звона, воплощенная великим мастером, понята им как субстанция русского в фортепианном творчестве. Никто более Рахманинова не дал почувствовать, что именно в звонности открывает себя миру русское бытие и, что русское бытие есть открытость и, что «открытость приводит все сущее к звону» (М. Хайдеггер).

Композитор открыл инструментальный образ русской храмовости, и вместе с Рахманиновым в фортепианную музыку пришла не только новая область тематизма, но и создалось новое звучание инструмента. Он дал русскому фортепианному творчеству колокольность, звонность – со своими поэтикой, семантикой, мифологией помог русскому пианизму совершить духовное приношение мировой музыкальной культуре. Образы рахманиновских сочинений реализованы в живой плоти фортепианного письма. Отсюда второй составляющей рахманиновского стиля является ***образ фортепиано,*** в его звучании которого воплощается переживание широты и благодати земных стихий, материального бытия.

Полифония в сочинениях Рахманинова воспринимается как форма существования его дара, она всепроникающая, «…его творческая фантазия, облекшись в полифоническую форму, рвется со страшной силой из берегов» [3]. Полифоническое богатство его произведений объясняется подлинной жизнью мелодии, ее способностью длиться и пребывать в широчайших пределах музыкального времени, а, значит, умением «беседовать сама с собою». Обертоновая насыщенность фортепианной ткани у Рахманинова как будто стремится к пределу, и функциональная окраска отдельных созвучий перестает ощущаться, возникает некий «аккорд-тембр». Например, финал Концерта №4 (блеск в сочетании с иронической вкрадчивостью), 19-ая вариация в Вариациях на тему Корелли (глухо шумящий звуковой поток), средняя часть Этюда-картины D-Dur (лукавство, шутовская гримаса), где вся выразительность неотделима от фортепианного фонизма и регистровки.

Третьей стилевой особенностью рахманиновского творчества является создание нового жанрового плана, которые композитор принес в фортепианную музыку, это – мотив жизненного исхода, ухода, нисхождения. «Басы жизни» (Т.Манн), основы бытия – плотские и духовные главенствуют в музыке художника, к ним привязана его мысль и эмоциональный мир. В музыке Рахманинова «басовые звучания» главенствуют. Нижние голоса динамически и артикуляционно – рельефные, в Прелюдии Ges-Dur и Мелодии E-Dur можно найти подобие шаляпинскому баритональному басу. «Басовое» у Рахманинова – негромкое. Частая динамика piano, особенно в репризах, кодах, заключительных тактах, а diminuendo на протяжении нескольких страниц партитуры кажутся неисполнимыми. Трудно представить такую выдержанность, логику и экономию звука, последовательно растрачиваемого и постепенно стихающего в длинной веренице тактов. При этом все ноты до самого конца должны звучать выпукло и наполнено. Запасы звука не исчерпываются до окончания мелодической фразы или предложения. Для музыки Рахманинова характерно ямбическое строение фразы, а для ее исполнения – динамические наплывы в начале многих из них. Подобная нюансировка отражает чувствование Рахманиновым мелодии, стремление к ораторскому произнесению. «Басы жизни» – предмет творческого притяжения, и русская фортепианная музыка XX века вместе с Рахманиновым вошла в область гуманистических проблем последней важности.

С.В. Рахманинов и его музыка постоянно присутствуют в жизни фортепианного искусства. Главным отличием стиля величайшего мастера является, свойственная только его музыке особая приподнятость тона, масштабность чувств и русская широта дыхания. Он открыл многообразие piano на инструменте. Никто не сделал больше Рахманинова для современной фортепианной культуры во славу тишины как прибежища музыки, ее истока, как совершившееся ее предназначение, утешение ею даруемое. И сегодня непереносимый «шум мира» делает музыку тишины, музыку С.В. Рахманинова этическим сокровищем!

Особенностью характера Рахманинова была великая скромность, некоторая замкнутость и отрешенность от мира, особенная умиротворенная возвышенность. Его современник, пианист Иосиф Гофман утверждал, что не знал человека «чище и святее, чем Рахманинов». Его простота и честность, внутренняя собранность, непримиримость к небрежности и непорядочности, верность дружбе и принятому решению оказали влияние не только на всех, кто его знал, но и на всю Российскую музыкальную и художественную культуру. Воодушевляясь его любовью и верой, многие художники и музыканты вольно или невольно примыкали к выбранному им пути. Вероятно именно поэтому великий русский певец Леонид Собинов говорил: «...Рахманинов – единственная надежда России в области музыки».

Не менее важным в его творчестве стало то, что русский и православный в своем мировоззрении, Рахманинов развенчивает навязываемый ложный стереотип русской души, как бесшабашно веселой, разухабистой и бездеятельной, непрестанно метущейся между пьянством, тоской и буйством. Он показал всему миру ее главные и истинные черты: верность, молитвенность, стойкость, милосердность, возвышенность,

поэтичность и скромность. Рахманинов один из немногих поставил своей художественной задачей воссоздать на новом уровне духовную музыкальную культуру древней Руси, и вновь облечь богослужение в ткань знаменных песнопений. Ведь знаменное пение – это не только гомофонная форма музыки, записанная знаками, но и прежде всего, духовная музыкальная культура древней Руси.

Не хотелось бы думать о том, что боголюбивая Святая Русь, звучащая в его музыке, утрачена безвозвратно. Она жива, если жива музыка, и живы сыны великой России, которые ее чувствуют и понимают. Истинное творчество имеет значение, конечно, не национальное, а всемирное. Потому что, вырастая из национальной культуры, великое в искусстве становится откровением всему миру. Его «Всенощное бдение» стоит в ряду с «Троицей» Рублева, «Страстями» Баха и «Реквиемом» Моцарта.

Великую музыку невозможно изобразить словами и эпитетами, потому что она неописуема. Описывая слепому от рождения человеку красоту Божественного мироздания, не достигнуть успеха. Но если дать ему услышать прекрасную музыку, то он сможет получить достаточно полное представление о прекрасном и Божественном, и духовным зрением познает то, что недоступно его глазам. Такова и музыка Рахманинова – духовно насыщенная, необычайно величественная, красочная, нежная и мечтательная. Она рассказывает миру о Боге и о любящей Его прекрасной Святой Руси, поющей Ему славу своим неповторимым колокольным гласом... О России, чьи бескрайние просторы украшены величественными храмами, наполненными чудотворными иконами, возвышенными молитвами и духовными песнопениями...

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколова, О.И. С.В. Рахманинов / О.И. Соколова. – М.: Музыка, 1984. – С.160
2. Страницы жизни Марины Цветаевой. – Октябрь, 1988. – № 9. – С.187.
3. Келдыш, Ю.В. Рахманинов и его время / Ю.В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – С.160.
4. Ключникова, Е.В. Как исполнять русскую фортепианную музыку / Е.В. Ключникова. – Классика-XXI, 2009. – С. 136-150.
5. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры / Рахманинов С. Литературное наследие. – Т. 3. – М. – 1980. – С. 232-240.
6. Яворский, Б.Л. Избранные труды / Б.Л. Яворский. – Т. 2. – М.,1987. – С. 78-181.

Морарь М.М.

(Республика Молдова, г. Бэлць)

ОРИЕНТИРЫ В ПРОЦЕССЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ КУРРИКУЛУМА ПО «МУЗЫКАЛЬНОМУ ВОСПИТАНИЮ»

Модернизация стандартов и образовательного куррикулума по всем предметам представляет собой важнейший аспект реформирования образования в Республике Молдова, целью которого является обеспечение качества обучения. Модернизация школьного куррикулума осуществляется на тех же принципах, что и разработка куррикулума или дидактического проекта урока [3, с. 78]. В основе модернизированного куррикулума лежит педагогическая парадигма, направленная на:

- приобретение учеником школьных навыков или компетенций, сформулированных в терминах функциональных знаний, активно применяемых по окончании школы, в повседневной жизни (профессиональной, гражданской, личной); знаний, рассчитанных на долгосрочную память, которые усваиваются с помощью специальных упражнений на уроках и формируют способности к использованию этих знаний; деловые умения и навыки, положительное поведение, правильные отношения и подходы;
- воспитание гармонично развитой личности;
- формирование позитивной и конструктивной жизненной концепции;
- преподавание-изучение-оценивание на основе куррикулярных воспитательных целей, под междисциплинарно-прикладным и интегрированным углом зрения.

Являясь регламентирующим документом по предмету «Музыкальное воспитание», куррикулум конкретизирует то, к чему должна стремиться школа в своей повседневной учебно-воспитательной деятельности. Среди новшеств, отличающих модернизированный куррикулум по Музыкальному воспитанию, можно отметить следующие: формирование музыкальных компетенций учащихся (а не достижение какой либо цели) как основа музыкального воспитания, междисциплинарный подход к обучению музыке, максимальное использование воспитательных возможностей музыкального искусства. На достижение этих новых задач нацелены, в первую очередь, дидактические стратегии «Музыкального воспитания».

Для преподавателей музыки, авторов учебников, методических пособий и т.д. учебный материал расположен по тематическому принципу (общие темы года, семестра). Данный принцип представляет собой

тот «компас», который помогает ориентироваться в процессе преподавания/изучения музыкального искусства, поэтому темы не могут быть сформулированы иначе, пропущены или заменены другими. Изменения возможны только в том, что касается музыкального материала (репертуара), предназначенного для исполнения и прослушивания.

Музыкальное воспитание, играющее важную роль в воспитании молодежи на основе общечеловеческих и специфических национальных художественных ценностей, включает в себя два уровня: информационно-теоретический и формирующее-прикладной. Осуществление музыкального воспитания на этих двух уровнях создает реальные условия для формирования у учащихся музыкальных компетенций, как части общих компетенций. Таким образом, школьная компетенция – это целостная совокупность/система знаний, умений, навыков и отношений, достигнутых учащимися в процессе обучения и мобилизуемых в определенных ситуациях, учитывающих возраст и интеллектуальный уровень ученика и направленных на решение конкретных проблем, с которыми он может столкнуться в повседневной жизни.

Главной компетенцией, характерной для куррикулярной области «Искусство», является эстетическая компетенция, понимаемая как совокупность приобретенных навыков в области отношений, поведения, эмоциональных проявлений, поступков, – то, что определяет способность человека воспринимать и оценивать, переживать и любить *Прекрасное* в соответствии с особенностями духовной жизни и культуры своего времени. Гармоничное сочетание разнообразных форм и методов музыкального воспитания, подкрепленное использованием аудиовизуальных средств, способствует упрочению музыкальных знаний, умений и отношений, которые, в свою очередь, формируют музыкальные компетенции.

Музыкальная компетенция представляет собой интегрированную совокупность знаний, практических навыков и отношений, выработанных в процессе обучения и мобилизуемых в определенных ситуациях, учитывающих возраст и интеллектуальный уровень учащегося, направленных на решение конкретных жизненных проблем исходя из системы ценностных ориентиров, сложившейся в национальной и мировой музыкальной культуре. Критериями развитой компетенции являются:

- готовность заниматься музыкой (интерес, желание, мотивация);
- музыкальная активность (труд, обязательность, ответственность, результат, продукт);
- знание музыки и знания о музыке.

Музыкальные компетенции могут быть сформированы только на основе предрасположенности (врожденной) и особой восприимчивости – так называемой музыкальности, представляющей собой комплекс качеств и способностей, необходимых для достижения результатов в данной области. Музыкальные компетенции структурированы по основным областям «Музыкального воспитания», отраженным в образовательных стандартах: слушание/восприятие музыки; вокальное/хоровое/инструментальное исполнение музыки; элементарное музыкальное творчество в синтезе с другими видами искусств; анализ-характеристика музыки.

Учебная деятельность в рамках предмета «Музыкальное воспитание» осуществляется согласно следующим принципам: принцип увлечения; принцип интуиции; принцип сходств и различий; принцип взаимосвязи музыкального воспитания с жизнью; принцип единства музыкального воспитания, обучения и развития; принцип «от практики к теории». Для учителей соблюдение принципов «от практики к теории», «от интуитивного постижения к осознанию» означает постановку акцента на непосредственном переживании, а не теоретическом постижении музыкального содержания.

Праксиологический подход к процессу формирования музыкальных компетенций предполагает: учет целого ряда внешних и внутренних факторов (и других педагогических условий), которые составляют оптимальную систему действий, направленных на достижение компетенций; разработку стратегий преподавания-обучения-оценивания, нацеленных на соответствующие учебные действия и ситуации. Преподаватель должен творчески и со всей ответственностью подходить к разработке дидактических проектов в рамках долгосрочного планирования, учитывая в них особенности контингента учащихся. Здесь важно осуществление принципа «направленности на ученика». В процессе учебной работы нельзя отдавать приоритет какому-то одному виду деятельности (например, вокально-хоровому исполнению или прослушиванию музыки) в ущерб другим. Напротив, ученики должны быть вовлечены в самые разнообразные формы музыкальных занятий, даже если некоторые из них (например, элементарное музыкальное творчество) покажутся трудно осуществимыми.

Субкомпетенции, указанные в куррикулуме, не могут быть изменены или переформулированы, они в точности должны быть внесены в проект, цель которого – их практическое достижение. Операциональные цели, намечаемые учителем в разработанном им дидактическом проекте, должны быть краткими, точными, скоординированными с музыкальным материалом для прослушивания и исполнения, оцененными заранее и обоснованными таким образом, чтобы соответствовать:

➢ индивидуальным потребностям ученика в образовании;

- реальным способностям школьника к обучению;
- необходимостью накопления и роста в развитии учащегося;
- императивами реальной действительности, основанными не только на сегодняшних, но и на непреходящих, вечных ценностях;
- концепции предмета, постоянно стремящейся к равновесию между компетенциями/субкомпетенциями и содержанием.

Подчеркнем, что в конечном итоге важен урок как таковой, в его живой, конкретной форме, а не предваряющий его проект. Если проект, каким бы изобретательным он ни был, не воплощается в этой реальной форме, то учебно-воспитательные намерения, которые должны привести к успеху, не могут быть осуществлены. И все же учителю необходимо осознавать, что успех должен быть подготовлен, организован и обусловлен хорошо продуманным дидактическим проектом. Для каждой общей темы преподаватель определяет субкомпетенции, которые реализуются в процессе изучения конкретного материала, определенного куррикулумом. Для повторения материала предусмотрены 1-2 часа, для изложения нового материала – не менее 3 часов. В каждой общей теме обязательно предусматривается как минимум 1 час для обобщения материала данной темы и 1 час для обзора материала предыдущих тем.

Учитель должен направлять учебную деятельность на:

- как можно более активное вовлечение учеников в процесс самообучения, самовоспитания, личностного становления;
- освоение областей музыкальной деятельности, которые практикуются реже других, но имеют важное значение для развития музыкальной культуры учащегося, в том числе ее творческого, волевого, социального, философского и др. аспектов;
- преподавание музыки в школе как искусства и науки, в соответствии с возрастными и личностными особенностями учеников;
- повышение эффективности традиционных технологий за счет внедрения в учебный процесс современных методов (кооперирования, стимулирования, мозгового штурма, эвристического метода и др.).

Говоря о методологии преподавания-обучения-оценивания, отметим, что музыкальное воспитание в школе должно гармонично объединять две формы познания: *художественную* (прямую, интуитивную, синкретическую) и *научную* (косвенную, аналитическую, концептуальную), каждая из которых представлена специфическими видами деятельности/формами работы. Таким образом, музыка, обладающая большими воспитательными возможностями, в купе с соответствующими методами обучения, должна воздействовать на интеллектуальную и чувственно-эмоциональную стороны личности ученика, развивать его музыкально-художественный вкус, разрабатывая в то же время и рациональный компонент музыкального восприятия (эстетические суждения, убеждения и идеалы). Все это вместе взятое формирует музыкально-эстетическое отношение, что и является конечной целью преподавания искусств.

Таким образом, музыкальная осведомленность и восприимчивость развиваются с помощью взаимопроникновения разных типов мышления, что облегчает восприятие художественного содержания, соотносящегося с окружающей действительностью и внутренним миром человека. Достижение общих целей становится возможным на основе парадигматического синтеза между искусствами и науками, изучающимися в школе.

Оценивание учебных результатов должно рассматриваться в ансамбле с другими действиями и процессами – такими, как определение субкомпетенций в связи с операциональными целями, осуществление различных видов деятельности, оценивание как таковое, принятие решений, направленных на улучшение и др. Следует иметь в виду, что не все стороны учебного процесса могут быть оценены мгновенно. На уроках музыки практикуются два типа методов оценивания: традиционные, объективно-непосредственные, с помощью которых оцениваются знания и компетенции, и альтернативные/дополнительные (интуитивно-опосредованные методы, используемые для оценки музыкального опыта, эмоциональных аспектов и отношений, динамики процесса формирования музыкальной культуры учащегося). Среди способов оценивания, применяющихся в рамках объективно-непосредственных методов, отметим те, которые выявляют количественный результат обучения: это различные формы тестирования (устное, письменное, практическое) со всеми их преимуществами и недостатками. Интуитивно-опосредованными методами оценивания являются наблюдение, исследование, проект, реферат, портфолио. Они выявляют качественный результат обучения, степень роста. В зависимости от периода обучения различаются: начальное, формирующе-непрерывное, суммарное, конечное оценивание. Предпочтение следует отдавать тем методам и формам оценивания, которые учитывают возрастные и индивидуальные особенности конкретных учеников.

Таким образом, музыка порождает в ребенке любознательность, он задает себе вопросы, ищет новые ответы и и решения, которые находит в своей душе, в новом понимании мира, в развивающемся мышле-

нии, в другом взгляде на людей и на жизнь, достигая таким образом более высокой ступени в своем развитии. Он становится одним из носителей духовно-эмоционального наследия человечества, а музыка служит для него непревзойденным языком общения. Результаты экспериментального внедрения модернизированного Куррикулума дает возможность уточнить некоторые важные моменты, необходимые для сбалансированного и эффективного функционирования составляющих его частей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Morari M. Orientarea valorică a educaciei artistice. In: Valorile moral-spirituale ale educaciei. În memoriam Mihail Terentii. Materialele Simpozionului Pedagogic International, 3-4 aprilie 2015. – Chişinău: Institutul de Etiinte ale Educaciei, 2015.
2. Morari M., Cotovincaia D., Standarde de eficientă a învăzării disciplinei Educacia muzicală. În: Standarde de eficientă a învăzării. Ministerul educaciei al RM. – Chişinău: Lyceum, 2012.
3. Morari M., Educaţie muzicală: Ghid de implementare a curriculumului modernizat pentru învăţământul primar/gimnazial, Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei, Chişinău, 2011.
4. Morari, M., Музыкальное воспитание: Куррикулум для гимназ. образования: 5–8 кл. / Marina Morari, Ala Stîngă. – Chişinău: Lyceum, 2010.

Немцева О.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БАЯННО-АККОРДЕОННОЕ ИСКУССТВО И ДЖАЗ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА, РЕПЕРТУАР

На протяжении XX – начала XXI в. баянно-аккордеонное искусство постепенно становится частью общемировой академической музыкальной культуры. Вместе с тем, история свидетельствует, что одним из важнейших векторов развития баянно-аккордеонной исполнительской практики выступил джаз, который оказал огромное влияние на инструментальное исполнительское искусство широкого мирового пространства. Изучение баянно-аккордеонного творчества в контексте развития джазового искусства позволяет по-новому рассмотреть некоторые вопросы истории исполнительства и формирования оригинального репертуара, что определяет актуальность представленного материала.

Первые сведения об использовании баяна и аккордеона в сфере джазовой музыки относятся к периоду расцвета стиля свинг в 30-е гг. XX в. Это было связано с тем, что клавишный инструмент, благодаря идентичности клавиатур, часто использовался в США профессиональными пианистами в качестве замены фортепиано – инструмента ритм-секции биг-бэнда. В то же время, иногда аккордеонистам поручались и сольные партии, построенные на вариационной технике орнаментального характера. Необходимо отметить, что в 30 – 40-е гг. XX в. становление баянно-аккордеонной исполнительской практики в джазе в значительной степени отталкивалось от адаптации ключевых моментов фортепианного джазового исполнительства к возможностям инструмента, в то время как появление оригинальных сочинений с использованием джазовой стилистики произошло позднее. Среди известных зарубежных аккордеонистов того времени необходимо назвать Э. Гала-Рини, Ч. Крет, Дж. Смелзер, Ч. Маньянте, Э. Холл.

В СССР в 30-е гг. XX в. развитие аккордеонного исполнительского искусства было взаимосвязано со становлением музыкальной эстрады, объединявшей в данный период отечественные традиции и зарубежные веяния. Тембр инструмента применялся в оркестровой фактуре эстрадно-джазовых оркестров под управлением М. Блантера, А. Варламова, В. Кнушевицкого, Л. Утесова, А. Цфасмана. Среди первых исполнителей-аккордеонистов того времени – И. Гладков, А. Клейнард, А. Месин-Поляков, Н. Минх, М. Мусатов, И. Тельнов и др. В Беларуси, согласно архивным документам, аккордеон широко использовался в джаз-оркестре Э. Рознера: в состав коллектива входили Д. Каганович и А. Штокфедер [1]. В конце 30-х – начале 40-х гг. XX в. советский джаз становится характерным элементом музыкального быта и ассоциируется у обывателей с характерным «розливом» аккордеона, что было вызвано, в том числе и созданием однородных джазовых составов. Например, в 40-е гг. XX в. Е. Розенфельдом был основан «Джаз-аккордеон ансамбль», в репертуар которого входили джазовые обработки популярных танцевальных мелодий. Однако во второй половине 40-х – начале 50-х гг. XX в. преломления музыки «третьего пласта» в СССР ограничиваются запретом на все «буржуазные проявления», вследствие чего развитие популярной музыки зарубежной формации (легкой и джазовой) было скованно тесными идеологическими рамками и протекало неравномерно.

В 50 – 60-е гг. XX в. наиболее яркое развитие баянно-аккордеонного творчества в сфере джазовой музыки по-прежнему наблюдается в США. Помимо сольного исполнительства широкое распространение получает аккомпанирование известным джазовым вокалистам, исполнительская практика в составах небольших джазовых комбо и смешанных ансамблей, особенно с духовыми инструментами (флейтой, кларнетом, саксофоном), появляются сочинения на темы джазовых стандартов, а также музыка с авторским тематизмом в стилях диксиленд, свинг и буги-вуги. Следует отметить, что авторы джазовой музыки для баяна и аккордеона (например, А. ван Дамм, Ф. Марокко, М. Элонги) отталкивались от специфики собственной исполнительской практики, а также ориентировались на умение исполнителей импровизировать, поэтому зачастую нотный текст фиксировал лишь мелодическую линию и тональный план в виде цифровки.

Тенденцией зарубежного оригинального репертуара для баяна и аккордеона становится охват широкой стилистической палитры, выражающейся в совмещении в концертных программах различных направлений музыкального искусства: академической и популярной музыки, импровизационного джаза. Подобную картину репертуарной направленности мы можем проследить в творчестве Ф. Тоскано, М. Элонги, Ф. Морокко, Д. Контино, А. Ди Пиппо, Дж. Барбато и др. [9].

В репертуаре советских исполнителей в 50–60-е гг. XX в. очевидным является преобладание «оджазированной» легкой музыки, что было связано с обширным опытом работы многих аккордеонистов-солистов в эстрадно-джазовых оркестрах. Так, в сочинениях Ю. Шахнова, М. Двилянского и др. отдельные интонационно-ритмические элементы джаза преломляются в жанрах легкой музыки. В частности, музыкальную ткань ряда произведений пронизывают свинговые обороты, спонтанные смены ритмического рисунка, затейливые орнаментальные фигурации, многочисленные синкопы, остро сопоставляемые с равномерностью метрического басо-аккордового пульса. Одним из источников пополнения репертуара выступают зарубежные трофейные нотные сборники, а также пластинки эстрадных и джазовых коллективов, звукозапись исполнения которых переводилась профессиональными исполнителями в графический текст и адаптировалась к возможностям инструментов. Например, Е. Выставкин, по воспоминаниям современников, отличался тем, что «снимал» с пластинки джазовую оркестровку и в точности – и по технике, и по манере – воспроизводил ее на аккордеоне, безошибочно находя нужные регистры.

Также содержание репертуара баянистов и аккордеонистов было определено особенностями развития музыкальной культуры в каждой отдельно взятой республике СССР. Например, в Прибалтике в 50–60-е гг. XX в. происходит интенсивное развитие джазового искусства, в силу чего репертуар таких аккордеонистов, как А. Лочерис, А. Ойт, был основан преимущественно на джазовом музыкальном материале.

В Беларуси развитие джазовой музыки в этот период было скованно, что усугублялось общекультурными процессами того периода. Хотя в репертуар некоторых белорусских коллективов – эстрадного оркестра Белгосфилармонии п/у Б. Горбатых, оркестра Белгосэстрады п/у А. Норченко, молодежного эстрадного оркестра п/у Ю. Бельзацкого – входила джазовая музыка, их роль в музыкальной культуре республики была незначительна [7]. На наш взгляд, это было связано с предписаниями к репертуару, который строился в соответствии с «актуальными темами сегодняшнего дня, отражающими трудовые подвиги белорусского народа, его борьбу за мир» [4].

Сдвиги в развитии джаза происходят во второй половине 50-х гг. XX в. и связаны с концертной деятельностью оркестров Минского цирка (главный дирижер Б. Райский) и концертно-эстрадного оркестра Белорусского телевидения и радио (художественный руководитель и главный дирижер Ю. Бельзацкий). Также на данном этапе джазовая музыка в Беларуси была представлена в репертуаре любительских оркестров, играющих на танцевальных вечерах. Во второй половине 50-х гг. XX в. в коллективах такого рода принимали участие студенты Белорусской государственной консерватории: по утверждению И. Жиновича, 70 % от общего числа студентов-струнников работало в джаз-оркестрах [5, л. 305-320]. Также были известны факты организации джаз-оркестров в общежитии консерватории (например, студентом И. Шарфманом).

Несмотря на то, что на протяжении 50-х гг. XX в. руководство консерватории относилось к джазу негативно, в 1966 г. Совет Белгосконсерватории постановил включить в учебную программу преподавание дисциплин эстрадного профиля на исполнительских отделениях, [6, л.17-22], а также ввести в качестве обязательного предмета на кафедре народных инструментов изучение аккордеона. Кроме того, всячески рекомендовалось поддерживать инициативу студентов по организации джазовых и эстрадных ансамблей [6, л. 17-22]. Данные изменения были вызваны распоряжением начальника Управления по делам искусств Министерства культуры БССР И. П. Паливоды о необходимости подготовки Белгосконсерваторией кадров для эстрады [3, л. 12-13] и явились значительным стимулом к профессионализации баянно-аккордеонной исполнительской практики в сфере джазовой музыки.

В 70–80-е гг. XX в. популярная музыка и джаз постепенно академизируются: создается система эстрадно-джазового образования, формируется фонд учебно-методической литературы. В данный период за рубежом выдвигается ряд молодых исполнителей, реализующих себя в области джазовой исполнительской

практики. Это К. Олендорф и Д. Фронтер (США), К. Гай (Чехословакия), Ш. Броган (Шотландия), А. Салис (Италия), К. Рюдигер (Германия), Г. Флеминг (Канада), Р. Гальяно (Франция) и др.

В оригинальной музыке для баяна и аккордеона наблюдается расширение применения джазовой стилистики: отдельные элементы джаза используются в жанрах латиноамериканской легкой музыки и в стиле мюзет (М. Виттене, К. Томэна, Р. Гальяно), в крупных циклических формах, жанрах сонаты, сонатины, концерта (В. Власов, Ю. Пешков, П. Принчипе и др.), в сложных и свободных музыкальных формах. Джазовая стилистика синтезируется с традиционными академическими принципами развития музыкального материала в крупных музыкальных формах (сквозное развитие, полифонизация музыкальной ткани, сложные метроритмические структуры и т.д.).

Усвоение в советском музыкальном искусстве исходных афроамериканских лексем джаза способствовало внедрению баянно-аккордеонной исполнительской практики в сферу импровизационного джаза. В данный период начинает свой творческий путь известнейший джазовый аккордеонист В. Данилин – участник квартета Э. Утешина, руководитель собственного трио (аккордеон, бас, ударные), позже – солист оркестров И. Бутмана и О. Лундстрема [2].

В начале XXI в. в развитии баянно-аккордеонного исполнительского искусства обнаруживается нонконформистский подход к реализации баяна и аккордеона в джазе. Так, круг творческих экспериментов музыкантов-импровизаторов Л. Фрисина (Австралия), Р. Сандерсона (Англия), «Ghorar Deem Express» (Голландия), Дж. Кошья, Р. Руджери, А. Салиса (Италия), К. Дарвина (Канада), Н. Бакула (Латвия), Я. Войтовского (Польша), Э. Петровой (Россия), Ф. Арсено, Ч. Грира, Э. Денио, Т. Дэннона, Д. Кортезе, М. Лоуда, Дж. Серрито, Д. Федеричи (США), Б. Мирончука (Украина), Р. Сопа (Франция), Ю. Оцука (Япония) охватывает стилистические течения всех направлений развития джаза (от диксиленда и свинга до модального джаза и свободной импровизации), фьюжн, джаз-рок, всемирный джаз. Уровень мастерства данных исполнителей указывает на то, что в настоящее время баян и аккордеон стали равноправными инструментами джазового арсенала.

Среди наших соотечественников самым ярким последователем импровизационного джаза является баянист А. Шувалов. В стиле импровизаций А. Шувалова прослеживаются черты традиционного направления джаза, джаз-рока, стилей кантри, «New musette», «Nuevo tango». На наш взгляд, появление такого яркого исполнителя было обусловлено общим расцветом музыкального искусства эстрады и джаза в Беларуси, пришедшегося на конец. XX в. – начало XXI в. В этот период множится оркестровый и ансамблевый концертный репертуар, включающий не только лучшие образцы зарубежной популярной и джазовой музыки, но и оригинальные сочинения белорусских авторов (А. Липницкий, В. Угольник, Н. Федоренко), значительно расширяется фестивальное движение, образовываются джаз-клубы, учреждается премия «Джазмен года».

Авторы впервые обращаются к стилистике современного и авангардного джаза – бибоп, прогрессив, кул, а также синтезируют стилистику музыки «третьего пласта». Широкое распространение получают джаз-вальсы и джаз-боссановы, а претворение джазовой стилистики становится важнейшей составляющей репертуара не только эстрадно-джазовых, но и коллективов народных и смешанных составов.

Как мы видим, в настоящее время произведения с использованием джазовой стилистики составляют значительную часть оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки. Однако, как отмечает В. Власов, баянно-аккордеонная музыка все же находится за границами мирового джаза и ограничивается рамками достаточно узкого круга музыкантов-народников [8]. Между тем, в настоящее время молодое поколение баянистов и аккордеонистов, например, Б. Мирончук, белорусские исполнители А. Таран, В. Федорук, А. Шувалов, все чаще обращаются к созданию оригинальной джазово-импровизационной музыки, в которой инструментальная специфика и художественно-выразительный потенциал баяна и аккордеона (приемы игры, тембровые краски) раскрываются с позиции джазовой исполнительской практики. В основе большинства сочинений подобного плана лежат зафиксированные в нотном виде импровизации на темы джазовых стандартов, для разработки музыкального материала которых авторы используют блюзовый звукоряд, диссонантную аккордику, полиритмию, усложненное синкопирование, что требует от исполнителя характерной манеры игры – джазовой фразировки, лабильного интонирования, специфической акцентуации, исполнения джазовых эффектов и т.д.

Таким образом, баянно-аккордеонное исполнительство реализуется в джазовом искусстве начиная с 30-х гг. XX в. Вплоть до 70-х гг. XX в. освоение новаций зарубежного джазового баянно-аккордеонного творчества в СССР и особенно в Беларуси носило избирательный и фрагментарный характер, характеризуясь освоением лишь отдельных аспектов (исполнительство в составе эстрадно-джазовых коллективов, использование джазовой стилистики в жанрах легкой музыки). Вследствие чего тенденции развития отечественной и зарубежной исполнительской практики в данном направлении баянно-аккордеонного искусства совпали лишь на современном этапе.

Приближение баянно-аккордеонной исполнительской практики к канонам джазового исполнительства стало возможно благодаря осмыслению практических проблем джазовой музыки в печатных изданиях, что дало импульсы к поиску оптимальных путей передачи специфики джаза в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве.

Музыка с использованием джазовой стилистики является крупной узловой группой оригинального репертуара и включает в себя произведения с чертами джазовых стилей, «оджазированную» легкую, джазово-академическую и джазово-импровизационную музыку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). Фонд 224. – Оп. 1. – Д. 3 – 7. Дела о деятельности Гос. джаза БССР 1939–1947 гг.
2. Беляев, А. Джазовый Данилин / А. Беляев // Народник : информ. бюллетень. – 1999. – № 3. – С. 14–16.
3. Переписка руководства Белгосфилармонии и Министерства культуры БССР // БГАМЛИ. – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 226. – Л. 11–53.
4. Постановление коллегии Управления по делам искусств при Совете Министров БССР от 12-го сентября 1951 года о работе Белгосэстрады // БГАМЛИ. – Фонд 115. – Оп. 1. – Д. 14. – Л. 1–5.
5. Протоколы заседаний Совета Белгосконсерватории 1956–1959 гг. // БГАМЛИ. – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 57. – Л. 135–167; 305–320.
6. Протоколы Совета Белорусской государственной консерватории за 1966 год // БГАМЛИ. – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 184. – Л. 12–22.
7. Репертуарные планы филармонии на 1950–1954 гг. // БГАМЛИ. – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 38. – Л. 11 – 84.
8. Семешко, А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов / А. Семешко. – К. : Acco-Opus, 2004. – 112 с.
9. Nijhof, J. Music & Musicians by Genre: Jazz and Avant-Garde / J. Nijhof // AccordionLinks.com [Electronic resource]. – 2002. – Mode of access : http://www.accordionlinks.com/jazz.html.– Date of access : 22.10.2010.

Олейникова Э.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМЫ «ДИАЛОГА» СЛОВА И МУЗЫКИ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Н.И. АЛАДОВА)

Проблемы взаимодействия поэзии и музыки, возможные пути их стилевого диалога постоянно находятся в поле зрения исследователей. Подобные вопросы особенно актуальны для национальных композиторских школ, которые находятся в стадии утверждения своего европейского статуса, так как именно вокальная музыка обладает способностью наиболее адекватно презентовать те или иные ментальные свойства народа, запечатленные в первую очередь в слове и интонации. В этой связи национальная поэзия, вступая в «диалог» с искусством звуков, приобретает, образно говоря, «новое дыхание», новое художественное бытие и все имманентно заложенные в ней элементы структуры преображаются в лоне поющего человеческого голоса и инструментального сопровождения.

Трудно назвать белорусского композитора, не отдавшего дань вокальной музыке. А. Туренков, А. Богатырев, Л. Абелиович, Э. Тырманд – все они в той или иной мере были увлечены красотой национального поэтического слова, творчеством М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Колоса. Не является исключением классик отечественной музыки Н.И. Аладов. Человек широких гуманитарных знаний и творческих интересов, прекрасный педагог, ученый, композитор, он оставил наследие, многие жанрово-стилевые характеристики которого определили пути развития отечественной музыки в XX веке. Достаточно назвать оперы «Тарас на Парнасе», «Андрэй Касценя», симфонии, вокально-симфоническую поэму «Над ракой Арэсай» и многие другие.

Значительное место занимает в наследии композитора камерно-вокальное творчество, насчитывающее десятки произведений в разных жанрах. К сожалению, пока не написана монография, которая была бы посвящена всестороннему анализу творчества Н.И. Аладова. В музыковедческих изданиях советского времени в поле зрения историков попадали в первую очередь сочинения, отражающие социальные реалии или имеющие жанровые признаки песни, демократичной и актуальной с точки зрения идейного содержания и музыкальной стилистики. Сегодня очевидно, что вокальное наследие белорусского классика требует вдумчивого и глубокого анализа. Особенно это касается произведений, связанных с интерпретацией высокой поэзии.

Н.И. Аладов тонко чувствовал особенности стихотворного текста и своеобразие стиля каждого мастера слова. Подтверждением тому служат романсы на “певучие” стихи А.Кольцова («Грусть девушки», «Без ума, без разума», «Не скажу никому», «Приди ко мне»), С. Никитина («Я не знаю, о чем пела песню волна», А. Апухтина («Астрам»), Т. Щепкиной-Куперник («К солнцу»), на поэтические опусы А.Пушкина («Песня Стеньки Разина», «В деревне, помнится»), Т. Шевченко («Романс»). В русскоязычных романсах, с одной стороны, происходит процесс освоения поэзии сквозь призму национального художественного сознания, с другой – постепенное становление белорусских классических музыкальных традиций, формирующихся на основе творческого осмысления достижений русской и западноевропейской композиторских школ.

В своё время исследователь В. Васина-Гроссман писала о сложности определения жанровой природы того или иного сочинения советского автора в связи с «несомненно существующей тенденцией к стиранию граней между профессиональным и самодеятельным исполнительством», что «не может не найти отражения и в творчестве» [1, с. 9]. Эта тенденция менее всего проявляется в произведениях, соприкасающихся с творчеством знаковых для той или иной культуры поэтов. В связи с вокальным наследием Н.И. Аладова наибольший интерес представляют песни и романсы, написанные на стихи Я. Купалы («З асенніх напеваў», «Бор», «Жаданне», «Бяспутнасць»), Я. Коласа («Зіма»), М. Танка («Праз лясы, балоты і туманы», «Рэкі і смутку і радасці», «На што»), Н. Гилевича («Дума», «Пачакай», «Зорка»).

Для процесса ассимиляции в белорусской музыке классико-романтических традиций наиболее благодатной почвой была и остаётся поэзия М.Богдановича, который одной из центральных задач своей деятельности считал укоренение норм европейской литературы в национальном поэтическом творчестве. Достаточно вспомнить романтически окрашенные мечты молодого поэта, высказанные на страницах одного из белорусских печатных изданий, о настоящем гении слова, который бы «паказаў свайму народу не толькі красу роднай мовы, але даў бы творы з агульналюдскімі цэннасцямі», который должен был бы «ўвекавечыць нашае нацыянальнае імя і паставіць яго нараўне са ўсімі іншымі культурнымі народамі свету» [2, с. 65].

Романсы Н.И. Аладова на стихи М. Богдановича – «Падвей», «Як пайшла я на ток малаціць», «Скрылася кветамі ў полі магіла» – являются яркими страницами в отечественной вокальной лирике, убедительно раскрывающими тонкий диалог композитора с поэзией белорусского классика. Для романсов композитора показательно бережное отношение к тексту, но не в плане формального сохранения его композиции и структуры. В произведениях музыканта намечается позитивная тенденция к передаче не только “образно-информативного” пласта стихотворения, но и стремление к “прослушиванию”, интерпретации эмоционально-психологических подтекстов литературного первоисточника.

Взаимодействие музыкально-поэтической структуры текста со средствами выразительности романса можно проследить в анализе одного из замечательных опусов композитора на стихи М. Богдановича «Глянь, як зорка ў цемні ляціць». В свое время стихотворение было посвящено С. Полуяну – талантливому белорусскому критику, поэту, публицисту начала XX века. Для нас это произведение является своего рода поэтическим завещанием, в котором краткое бытие людей, подобных С. Полуяну, сравнивается с сиянием звезды, способной согреть и осветить многие человеческие сердца и судьбы. Как пишет исследователь А. Лойка, «багацце фантазіі, з якім паэт знаходзіць усё новыя арыгінальныя ўвасабленні, усё новыя паэтычныя пераасэнсаванні пры паэтызацыі зор, сапраўды здзіўляючае» [3, с. 326].

В жанровом отношении стихотворение представляет собой лирический романс-вальс, решенный в плавном движении трехстопного анапеста. С точки зрения музыкальной формы, своеобразно преломленной в стихотворении, можно говорить о простой трёхчастной композиции, в которой первая строфа выполняет функцию экспозиции, вторая строфа – средней части и третья – роль синтетической репризы, резюмирующей основную идею произведения. Трехчастность формы подчеркивается не только масштабными соотношениями, образно-тематическим развитием, но и акустико-фонологическими свойствами всех рифменных окончаний. Основным тембром, окрашивающим почти все клаузулы стихов, является фонема “и”. Если учесть экспериментально доказанный факт, что конечный ударный звук в стихотворной строке нередко больший по времени звучания, чем предшествующие ему ударные, то акустические свойства конечных гласных фонем не вызывают сомнения. Срединная функция второй строфы помимо общелогического развития образа подчеркивается появлением новых межрифменных контрапунктов с выделением фонем “е” – (5-6 стихи) и “ы” – (7 стих). Репризный, заключительный характер третьей строфы выявляется благодаря как смысловому завершению, так и тембральной окраски рифменных окончаний стихов, синтезирующих звучание гласных фонем предшествующих строф.

В романсе Н. Аладова своеобразно претворены многие параметры музыкально-поэтической структуры стихотворения, о чем не раз писал автор данной статьи [4]. С точки зрения формы романс, как и поэтический первоисточник, также представляет собой простую трехчастную форму с синтетической репризой.

Семантика интонаций вокальной партии тесно соотносится со всеми нюансами образных переключений поэтического текста. Так, секвентная устремленность начальных четырехтактовых фраз экспозиции, соответствующих двум первым стихам, явно вызваны семантикой текста (“Глянь, як зорка ў цемні ляціць / Усіх чаруючы светам сваім”); хроматическое нисхождение мелодии с вершины-источника третьей фразы логично вытекает из метафорического смысла третьего стиха (“Быццам змей залаты зіхаціць”); понижение тесситуры и "основного музыкального тона" в четвертой фразе, естественно обусловливается значением заключительного стиха (“І стухае ў небе глухім”). Смысловые нюансы стихотворного текста подчёркиваются разнообразием типов вокальных интонаций и гармонических средств (C-dur – Es-dur – c-moll – b-moll).

Несмотря на стремление к смысловой детализации, в экспозиции романса господствует все же обобщённый тип мелодики. Тем не менее, если соотнести экспериментальные данные лингвистов об интонационной композиции стиха, то становятся очевидными многие точки соприкосновения между мелодикой стиха, образующейся в результате устной декламации, и интонационными особенностями вокальной партии. Так, каждый мелостих романса (то есть соответствующая поэтической строке музыкальная фраза) отделяется цезурой (и это, в данном случае, не мотивируется инерцией построения классического квадратного периода), а постепенное нисходящее движение мелодики к наиболее низкому звуку аналогично тому, как заключительный стих строфы последовательно отличается в устной декламации от предшествующих, как более низкий по тону. Это один из примеров (не редких в вокальной практике) прямого совпадения направлений мелодики стиха и напева, выступающей в качестве каденционного средства, завершающего композиционно-ритмическую единицу стихотворного произведения.

Вторая мелострофа романса (средняя часть) резко отделена от экспозиционного раздела: меняется темп (Andante), тип фактуры (строгая аккордика), тональность (b-moll). Все это в комплексе призвано создать не столько ощущение внешнего контраста, сколько подчеркнуть значимость вокально-произносимого текста. Если в первой мелострофе господствовал ритм вальса, то в этом разделе трёхдольное движение анапеста "снимается" и метр становится двухдольным (2/4). Мелодика утрачивает жанрово-танцевальные признаки и приобретает оттенок прозаизированной декламации, акцентирующей внимание на ключевых лексемах стиха. Этим объясняется повтор слова "ўспомніць", подчеркнутое пропевание межрифменных контрапунктов ("свет" – "след" – "пражыць" – "на зямлі"), распев отдельных слогов текста, приводящий к внутреннему "расшатыванию" классического периода. Подобное прозаизированное прочтение второй строфы стихотворения объясняется стремлением автора выявить в срединном разделе смысловую значимость стиха путём "вслушивания" в его речевые интонационные прообразы. О чутком восприятии Н.И. Аладова интонационно-ритмического развития стиха свидетельствует ещё одна деталь: последняя музыкальная фраза романса

(4-ый мелостих) инерционно не дублирует ритмику предшествующих фраз и тем самым союз "и" не получает в вокальной мелодике неоправданного акцента, хотя и возможного при формальном ритмическом повторе.

Третья часть романса, выполняющая функцию заключения, как и в стихотворении, представляет собой синтетический тип репризы: первые три мелостиха с некоторым расширением дублируют мелодику экспозиционного раздела, последний мелостих в интонационном и метрическом отношении является шеститактовым вариантом мелодики срединного раздела. Таким образом, музыкальная трёхчастность, намеченная в стихотворении акустико-фонемными средствами, в вокальном варианте реализуется более полно, с привлечением, а вернее с "суммацией" всех средств выразительности: интонации, метроритма, фактуры, аккордики, темпа, агогики и т.д.

Одним из ярких претворений поэзии М. Богдановича в белорусской камерно-вокальной музыке является романс Н. Аладова «Скрылась кветамі ў полі магіла». Сохраняя в целом музыкально-поэтическую структуру текста, композитор идёт по пути драматизации первоисточника. Интонации стихотворной речи наполняются в романсе повышенной экспрессивностью, эмфатичностью высказывания, что формирует напряжённый декламационный тип мелодики. Трёхстрофная композиция стихотворения реализована в вокальном сочинении в простой динамической трёхчастной форме с контрастной средней частью.

В основе стихотворения М. Богдановича лежит классический трёхстопный анапест, ритмика которого не нарушается дополнительной акцентуацией. Инерция метра и ритма, подчеркиваемая дополнительно системностью в чередовании мужских и женских окончаний, относительно равносложное строение фразовых синтагм придают общей мелодике стихотворения черты вальса, однако, скорее не с опорой на его жанрово-бытовые признаки, а на принцип обобщения через жанр.

Один из приёмов драматизации стихотворения в романсе заключается в нарушении симметрии периодичности метроритма и стихового деления в силу сквозного интонационного развития романса. Преобладающую в сочинении неквадратность, на наш взгляд, не стоит ассоциировать с фольклорными традициями. Скорее это вызвано стремлением композитора, наряду с элементами прозаизирования стихотворного тек-

ста, как можно с большей направленностью на восприятие передать семантику стиха, его внутреннюю трагическую наполненность. В этой связи становятся объяснимыми метрическая переменность, дополнительная акцентуация и слоговая распевность.

Не будет преувеличением сказать, что многие сочинения Н. Аладова принадлежат к высоким образцам отечественной вокальной лирики. Определяя тип (принцип) соотношения стихотворного текста и музыки в творчестве композитора, можно констатировать позитивную тенденцию к образно-стилевому тождеству, характеризующуюся органичностью и логикой взаимодействия музыкальных аспектов поэзии и вокальной структуры, сохранением стилевых особенностей стиха, силой эмоционально-художественного воздействия вокального варианта поэтического текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман, В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман // М.: Музыка, 1968. – 319 с.
2. «Крывіч», 1926. – № 1 (11).
3. Лойка, А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд. Ч. II / А. Лойка. – Мінск, Вышэйшая школа, 1980. – 440 с.
4. Олейникова, Э. Поэзия и музыка: к проблеме структурно-композиционных и интонационно-звуковых аналогий / Э. Олейникова // Белорусское историческое музыкознание: научные парадигмы, тенденции, перспективы: Науч. тр. Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 16. – Минск, 2008. – С. 3–16.

Папейко И.П.
(Республика Беларусь, г. Могилев)

ЮРИЙ ВИЗБОР: ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА

Авторская песня – важная составляющая современного общекультурного процесса и на сегодняшний день она востребована и актуальна в среде нынешних поколений «думающих» людей. Одним из наиболее ярких и самобытных представителей, основоположником этого жанра является Юрий Визбор – советский автор-исполнитель песен, киноактёр, журналист, прозаик, киносценарист и документалист, драматург, поэт, художник, автор более 300 песен, член Союза журналистов и Союза композиторов СССР.

После демобилизации в октябре 1957 по возвращении в Москву Юрий Визбор начал работать журналистом в молодежной редакции по телевидению и радиовещанию. Был одним из организаторов звуковой газеты «Говорит Комсомолия». В октябре 1962 года вышла в эфир радиостанция «Юность», инициатива создания которой принадлежала Юрию Визбору. Другое детище Визбора и его единомышленников на радио – тогда первый в нашей стране журнал с гибкими грампластинками – «Кругозор». В нем впервые появились песни-репортажи, где Визбор рассказывал слушателям о том, как на далеком севере, на плато Расвумчорр, добывают апатиты («На плато Расвумчорр», 1961), как рыбаки ходят в океан на траулере («Окраина земная», 1965), как моряки подводных лодок охраняют границы страны («Командир подлодки»,1963):

Антенны ожиданием полны,
Приказ несет нелегкую заботу.
Смыкаются две черные волны
Над кораблем, дежурящим по флоту.

Особенность песен-репортажей состояла в том, что Визбор встречался со строителями, ракетчиками, моряками, лётчиками, нефтяниками, даже работал вместе с ними, делал документальные записи и сочинял песни о конкретных людях, событиях, но так, чтобы каждая песня носила какой-то обобщающий характер, могла звучать самостоятельно.

«Мой магнитофон как корабль,– писал Визбор.– Его трюмы полны встречами. Я везу людей, я везу их судьбы, их жизнь» [4]. Так были написаны песни «Остров сокровищ», «Песня о Москве», «Песня о североморцах», «Ракетный часовой», «Репортаж с трассы Хорог-Ош», «Песня-репортаж о строителях КамАЗа», «Песня о подводниках» и др. Здесь Визбор широко использует прием авторского вхождения в ситуацию персонажа:

И мерзли мы, бывало,
И ветер нас сгибал,
И много перевалов
Дарила нам судьба.
Ну что ж, приятель, трогай!
Костер наш был хорош.

В Хорог твоя дорога,
А наша - в город Ош.
(«Репортаж с трассы Хорог-Ош»)

Очень часто поэт подает документальный материал в свободном лирическом изложении, как в песнях «Якоря не бросать», «Остров Путятин», «Три минуты тишины», «Серега Санин», «Ботик», «Я иду на ледоколе», «Таллин», «Ледовая разведка» и др.

Увлечения Визбора – альпинизм, горнолыжный спорт, туризм, прыжки с парашютом – тоже нашли отражение в творчестве поэта и сделали его песни популярными среди туристов, хотя подчас не все представляли, что именно он являлся автором этих песен, они считались подлинно народными. Сам он участвовал в экспедициях на Кавказ, Памир и Тянь-Шань, был инструктором по горнолыжному спорту. Герои этих стихов и песен – моряки, поисковики, полярные летчики, альпинисты, горнолыжники – люди трудных профессий, «настоящие мужчины», которых автор часто изображает в экстремальных ситуациях, в острых нравственных столкновениях, в преодолении своих душевных драм. Таковы стихи «Горнолыжник», «А мы уходим в эти горы», «Спартак» на Памире», «Чукотка», «Песня альпинистов», «Домбайский вальс» и другие:

Вот это для мужчин –
Рюкзак и ледоруб,
И нет таких причин,
Чтоб не вступать в игру.
А есть такой закон –
Движение вперед,
И кто с ним не знаком,
Навряд ли нас поймет.
(«Песня альпинистов»)

Тема преодоления тесно переплеталась у Визбора с фактором человеческого общения, настоящей мужской дружбы. «Друзья – не дети, не жена – всегда стояли у отца на первом месте» [6]. Эта тема звучит в стихах «Посвящение Вениамину Смехову», «Волчьи ворота», «Серега Санин», «В Аркашиной квартире» и др.:

А от дружбы, что же нам нужно?
Чтобы сердце от нее пело.
Чтоб была она мужской дружбой,
А не просто городским делом.
(«Посвящение Вениамину Смехову»)

Дружбой мы, слава богу, богаты
И пока еще крепки в беде.
(«Волчьи ворота»)

Любимые герои Юрия Визбора – летчики, моряки, альпинисты – люди разных профессий. Главное, что их объединяет – они «настоящие мужчины, для которых понятия Дружба, Честь, Достоинство, Долг – не пустые слова» [3]. Это люди смелые, надежные и верные. «Он любил сильных, мужественных и добрых людей и сам был мужественным и добрым в своем искусстве», – сказал о Визборе Булат Окуджава [2].

Еще одна тема в стихах Юрия Визбора – тема любви. Автор считал, что поэт всегда должен находиться в состоянии влюбленности: «Можешь совсем уйти, только свети, свети!» Его лирический герой «следует за словом, что начиналось с буквы “л”, заканчиваясь мягким знаком». Таковы стихи «Вересковый куст», «Милая моя», «Леди», «Телефон», «Речной трамвай», «Сигарета к сигарете…» и др. Визбора-лирика отличает умение передавать самые интимные чувства посредством косвенного описания:

Телефон-автомат у нее,
Телефон на столе у меня…
Это осень, это жнивье,
Талый снег вчерашнего дня.
(«Телефон»)

Герои этих стихов очень искренни и лаконичны в выражении своих чувств не только любви («Мне б хотя бы раз прожить с тобой всю жизнь…»), но и разочарований («Мы так много заплатили за прозрение, что, пожалуй, обнищали навсегда»), измен («И показалось мне, что в новом месте горит ярче предвечерний свет»), одиночества («И в пустынных вагонах метро я летел через годы, и в безлюдных портах провожал и встречал сам себя…»).

Большинство стихов Юрия Визбора – это осмысление ценности самой жизни и того, что ее должно заполнять. А должна она быть наполнена настоящим мужским делом, встречами, походами, работой, покорением вершин в жизни, в работе, в профессии:

Этот в белых снегах горнолыжный лицей –
Панацея от наших несчастий,
Мы не верим словам, но в альплагере «Цей»
Все мы счастливы были отчасти.

(«Цейская»)

Размышляя о личностном значении альпинистской деятельности, Визбор отмечал в ней мощный стимул внутреннего роста человека, который «возделывает сам себя, засеивает поле своей судьбы мужеством, взращивает в себе мощные и прекрасные всходы. От этого и накапливается в альпинисте мудрость философа» [5]. Романтик, утверждающий радость жизни, ценность настоящего человеческого братства – этим Визбор соответствует потребности слушателей, не падких на пустую развлекательность, жаждущих духовной сплоченности и тепла. Искренне ценивший и любивший жизнь, он, возможно, предчувствовал свой уход, и поэтому во многих стихах поэта ясно прослеживается его взгляд на пройденный путь, попытки оценить и осмыслить прожитые годы. Это можно ясно заметить в стихах «Манеж», «Ходики», «Что ж ты нигде не живешь» и др. Ему чужды громкие фразы и ложная многозначительность: «Гляди на компас чаще, сверяй по сердцу путь…»:

Что ж ты нигде не живешь?
Мы-то пока поживаем,
Мало чего успеваем,
Но презираем за ложь,
Но бережем за тепло
Старые добрые песни…

(«Что ж ты нигде не живешь»)

Еще одна важная тема в стихах Юрия Визбора – тема войны. На суровое военное время и не менее тяжкие послевоенные годы пришлось детство автора, поэтому в военных действиях он не участвовал в силу возраста, но отношение к «далекой и туманной» войне, верность долгу памяти, преемственность и связь поколений нашли отражение в его творчестве – творчестве представителя «на войну опоздавшей юности» [1]: «Помни войну», «Медаль Сталинграда», «Рассказ ветерана», «Ванюша из Тюмени», «Сретенский двор» и др. При этом, изображая войну, Визбор в песнях не столько изображает конкретные военные события, сколько подчеркивает необходимость памяти о ней, чтобы подобное никогда не повторилось.

Помни войну, пусть далека она и туманна.
Годы идут, командиры уходят в запас.
Помни войну! Это, право же, вовсе не странно –
Помнить все то, что когда-то касалось всех нас.

(«Помни войну»)

Несмотря на то, что Юрий Визбор ушел из жизни более тридцати лет назад, творчество его является в полной мере современным с точки зрения художественной ценности и востребованным благодаря осмыслению общечеловеческих тем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визбор Ю.И. Сочинения: в 3 т. – Т. 1: Стихотворения и песни / Сост. Р. Шипов.– М.: Локид-Пресс, 2001. – 559 с.
2. Визбор Ю.И. Сад вершин / Сост. Л. Беленький, Р. Шипов.– М.: Прейскурантиздат, 1988.
3. Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни / Сост. Р. Шипов.– М.: Сов. композитор, 1989.
4. Юрий Визбор. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Код доступа: http://vizbor.ru/index.php?chrazdel=11&chmenu=15&r=interview.– Дата доступа: 10.10.2015.
5. Юрий Визбор. Умный в гору не пойдет [Электронный ресурс]. – Код доступа: http://lib.rus.ec/b/ 119127/read.– Дата доступа: 10.10.2015.
6. Татьяна Визбор. Интервью // Газета «Культура», 2015.

Поляков Г.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИНТЕРФЕЙС MIDI И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ЭЛЕКТРОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

По мере развития электронных музыкальных инструментов, а именно появления их новых типов и моделей, пользователи всё чаще сталкивались с необходимостью аппаратного соединения этих устройств между собой с целью более эффективного их использования. Производители, в свою очередь, обеспечивали совместимость между электронными музыкальными инструментами только в рамках моделей собственного производства. Так, в 1983 году, по инициативе производителей электронных музыкальных инструментов Roland, DaveSmith, Oberheim, Yamaha, Korg и Kawai),был разработан интерфейс MIDI (сокр. от англ. Musical Instrument Digital Interface – цифровой интерфейс музыкальных инструментов). С его помощью электронные музыкальные инструменты различного типа и производства могли подключаться друг к другу и обмениваться специальными цифровыми командами – MIDI-сообщениями, содержащими закодированную информацию о высоте и продолжительности звука, переключении тембра инструмента, нажатии на демперную педаль и других параметрах музыкального исполнения. Интерфейс MIDI также позволял подключать электронные музыкальные инструменты к компьютеру, чтооткрывало перед пользователем практически неограниченные,как технические, так и творческие возможности. Первым электронным музыкальным инструментом, в котором интерфейс MIDI был реализован наиболее успешно, стал синтезатор DX7, выпущенный компанией Yamahaв 1983 году [3, с. 4-6; 5, с. 33; 8; 12, с. 851].

Интерфейс MIDIтакже явился почвой для развитияотдельногокласса электронных музыкальных инструментов, предназначенных уже не для синтеза звука, а для работы с MIDI-сообщениями. Эти инструменты, с учётом выполняемых ими функций можно разделить на три основных типа: MIDI-контроллеры, MIDI-фиксаторы и MIDI-генераторы. Рассмотрим каждый из этих типов в отдельности.

С появлением интерфейса MIDI стало возможным использование отдельных модулей электронных музыкальных инструментов в автономном режиме. Например, один клавишный синтезатор мог применяться композитором только в качестве тон-генератора, управляясь при этом с помощью модуля контроля (клавиатуры) другого устройства.Вскоре модули контроля электронных музыкальных инструментов стали выпускаться производителями в качестве самостоятельных электронных устройств, оснащённых интерфейсом MIDI и получили название MIDI-контроллеры. Внешне они напоминали клавишные музыкальные синтезаторы, но их функция сводилась только к преобразованию физических действий музыканта-исполнителя (нажатий на клавиши) в электронные цифровые сообщения формата MIDI, содержащие в закодированном виде всю необходимую информацию об исполнении музыкального произведения [5, с. 33, 69-71].

Особую популярность на практике MIDI-контроллеры получиливо многом благодаря компьютерной технологии Virtual Studio Technology (сокр.VST), разработанной в 1996 году компаниями SteinbergGmbH и PropellerheadSoftware. Технология VST заключалась в использовании специализированных программных компонентов – «плагинов» (от англ. plugin – «подключать»), устанавливаемых на компьютер в качестве дополнения к основной музыкальной программе – «хосту» (жарг., от англ. host – «хозяин») и позволяла решать самые разнообразные задачи в процессегенерирования и обработки звука, в том числе и выполнять функции музыкальных инструментов (VST-instruments, сокр. VSTi). MIDI-контроллеры, в свою очередь, обеспечивали традиционное управление такими программными музыкальными инструментами со стороны исполнителя, что было весьма необходимым. Например, довольно сложно было передать специфику звучания того или иного музыкального инструмента только с помощью программирования последовательности нот, с дальнейшим её воспроизведением VSTi, настроенным на желаемый тембр – необходимо было ещё оснастить партию характерными исполнительскими штрихами, что зачастую становилось возможным лишь в случае реальной игры на инструменте [2; 13].

Наибольшее распространение получили клавиатурные MIDI-контроллеры, представляющие собой электронные аналоги фортепианной клавиатуры в различных её модификациях, отличающихся друг от друга, как правило, типом и количеством клавиш. Однако существуют и другие разновидности MIDI-контроллеров. Так, на сегодняшний день известны перкуссионные MIDI-контроллеры, преобразовывающие в MIDI-сообщения действия, аналогичные игре на ударных инструментах, струнные MIDI-контроллеры, обеспечивающие трансформацию в MIDI-данные звука, извлекаемого из струнных музыкальных инструментов, а также вокальные MIDI-контроллеры, трансформирующие в MIDI-данные пение человека. Отметим, что MIDI-контроллеры во всём их многообразиисегодня выпускаются большинством мировых произ-

водителей электронных музыкальных инструментов, среди которых Yamaha, Roland, Alesis, M-audio, Arturia и другие [5, с. 71-81].

К типу MIDI-фиксаторов относятся секвенсоры (от англ. sequence – последовательность) – электронные музыкальные инструменты, позволяющие посредствам MIDI-данных фиксировать, а затем вновь воспроизводить последовательность действий музыканта-исполнителя. Наряду с MIDI-контроллерами, секвенсоры получили широчайшее применение в музыкальной студийной практике ещё с середины 1980-х годов Изначально они выпускались в качестве отдельных аппаратных устройств. Наибольшую известность приобрели модели Akai (ASQ10, 1986 г. в.), Kawai (Q-80EX, 1988 г. в.), Korg (SQD-1 и SQ-8, 1986 г. в.), Roland (MSQ-700, 1984 г. в.; MC-500, 1986 г. в.; MC-300 и PR-100, 1988 г. в.; MC-50, 1990 г.в.; MC-80, 2000 г. в.) и Yamaha (QX5, 1986 г. в. и QX3, 1987 г. в.). Однако впоследствии, с развитием музыкальных компьютерных технологий, секвенсоры начали реализовываться на программной основе. Так, в 1987 году американская компания Twelve Tone Systems выпустила программный MIDI-секвенсор Cakewalk, а в 1989 году компанией Steinberg GmbH была разработана аналогичная компьютерная программа Cubase. Со временем аппаратные MIDI-секвенсоры были полностью вытеснены из практики своими программными аналогами [3, с. 9-11; 5, с. 91-92; 7; 9; 10; 11].

К генераторам MIDI-сообщений относятся арпеджиаторы – электронные устройства, предназначенные для автоматического воспроизведения арпеджио на основе созвучий, задаваемых пользователем посредствам их программирования, или с помощью MIDI-клавиатуры. Получая MIDI-сообщения, содержащее информацию о созвучии, а точнее, звуках, входящих в его состав, арпеджиаторы генерируют MIDI-сообщения, направленные на последовательное воспроизведениеэтих звуков тон-генератором. При этом сама последовательность или темп её воспроизведения также обычно могут задаваться пользователем.

К числу первых аппаратных MIDI-арпеджиаторов принадлежит электронный музыкальный прибор Cyclone, выпущенный в 1988 американской компанией OberheimElectronics, во многом ставший своеобразным стандартом среди устройств данного назначения. Cyclone имеет набор шаблонов арпеджио с возможностью их редактирования пользователем, а также позволяет воспроизводить до трёх арпеджио одновременно. В 1997 году немецкой компанией Waldorf Electronics GmbH был разработан MIDI-арпеджиатор Gekko, который, по сравнению с Cyclone, является более компактным по размеру, но в то же время отличается от негодовольно скромной функциональностью. При помощи Gekko можно воспроизводить звуки аккорда в восходящей, нисходящей и «альтернативной» (восходящей, затем нисходящей) последовательностях, а также транспонировать арпеджио на октаву вверх или вниз. Следует отметить, что MIDI-арпеджиатор Gekko был выпущен компанией Waldorf Electronics GmbH в количестве всего двадцати экземпляров [6].

В настоящее время MIDI-арпеджиаторы, представленные автономными электронными устройствами, широкого распространения на практике не имеют. Это главным образом обусловлено наличием функции арпеджирования (автоматического генерирования арпеджио на основе заданного созвучия) во всех современных клавишных синтезаторах и музыкальных рабочих станциях, например, электронных музыкальных инструментах серии Motif компании Yamaha. Также на сегодняшний день широко известны программные MIDI-арпеджиаторы. Среди них VST-плагины 7Aliens Catanya, Arto Vaarala Kirnu, Meesha Apollo, Angular Momentum R-Peg, WOKSimpArp, и Mucoder Hypercyclic [1; 14].

К числу MIDI-генераторовтакже относятся и «автоматические аранжировщики» – специализированные компьютерные программы, предназначенные для создания музыкального аккомпанемента в автоматическом режиме: JamFactory, Band-in-a-Box, UpBeat и MiBACJazz. Музыкальный аккомпанемент данными программами генерируется в формате MIDI-сообщений, которые впоследствии могут быть записаны в секвенсор, или озвучены с помощью тон-генератора [5, с. 163-180].

Таким образом, интерфейс MIDI послужил почвой для развития самостоятельного класса электронных музыкальных инструментов – MIDI-инструментов, которые с точки зрения их функциональности, могут быть разделены на три основных типа: MIDI-контроллеры, MIDI-фиксаторы и MIDI-генераторы. Электронные музыкальные инструменты класса MIDI, относящиеся к типу фиксаторов и генераторов, могут быть реализованы как на аппаратной, так и на программной основе. Однако на сегодняшний день аппаратные версии этих устройств почти полностью вытеснены их программными аналогами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арпеджиаторы в массы // Музыкальный портал CJCITY[Электронный ресурс]. – Режим доступа :http://cjcity.ru/content/arpegiatori.php. – Дата доступа : 14.10.2015.
2. Ивановский, А.С. Применение электронного цифрового синтеза звука в практике преподавания музыкального инструментоведения // Вести Института современных знаний (науч.-теор. журн. / Учредитель: Ин-т соврем. Знаний). – № 4. – Мн., 2011. – С. 3–8.
3. Коробанов, С.И. Основы компьютерного обеспечения профессиональной деятельности учителя музыки: Учебное пособие / С.И. Коробанов. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004. – 83 с.

4. Медников, В.В. Основы компьютерной музыки. – СПб.: БХВ-Петербург, 2002. – 336 с.
5. Рабин, Д.М. Музыка и компьютер: настольная студия / Пер. с англ. Р.Н. Онищенко, А.Э. Лашковский. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 272.
6. Arpeggiator // Sequencer [Электронный ресурс]: свобод. энцикл. – Режим доступа: http://www.sequencer.de/synth/index.php/Arpeggiator. – Дата доступа : 14.10.2015.
7. Cakewalk (sequencer) // Википедия [Электронный ресурс]: свобод. энцикл. – Режим доступа : https://en.wikipedia.org/wiki/Cakewalk_(sequencer). – Дата доступа : 14.10.2015.
8. MIDI // Википедия [Электронный ресурс]: свобод. энцикл. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/MIDI. – Дата доступа : 14.10.2015.
9. Musicsequencer // Википедия [Электронный ресурс]: свобод. энцикл. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_sequencer#Digital_sequencers_2. – Дата доступа: 4.10.2015.
10. SequencerControllers // VintageSynthExplorer [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.vintagesynth.com/misc/sequencers.php. – Дата доступа: 14.10.2015.
11. SteinbergCubase // Википедия [Электронный ресурс] : свобод.энцикл. – Режим доступа : https://en.wikipedia.org/wiki/Steinberg_Cubase. – Дата доступа: 14.10.2015.
12. Synthesizer // The new Grove dictionary of music and musicians: in 29 vol. / ed.: S. Sadie ; executive ed.: J. Tyrrell. – 2nd ed. – New York ; London, 2001. – Vol. 23. – P. 851.
13. VirtualStudioTechnology (VST) // Википедия [Электронный ресурс] : свобод.энцикл. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Virtual_Studio_Technology. – Дата доступа : 14.10.2015.
14. What is Catanya? // 7aliens [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www. 7aliens.com/ catanya-arpeggiator. – Дата доступа : 14.10.2015.

Приходько А.В.
(Украина, г. Киев)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА XX СТОЛЕТИЯ

Музыка – искусство, содержание которого является сугубо субъективным и воспринимается каждым слушателем по-своему, в зависимости от его душевного настроения и состояния. Художественный образ, воспринимаемый человеком, содержит в себе культурную память: реципиент проектирует ее в реальность, придавая образу формы, подчиняющие его современным ценностям. По словам Г. Лароша, «где прежнему композитору для действия на массу достаточно было простого удара литавр, там ныне необходим грохот большого барабана, тарелок; где прежде композитор для сильной и блестящей звучности брал две трубы и две валторны, новейший вводит целые полчища тромбонов, труб и корнетов; где прежний композитор достигал разнообразия модуляции в один или два тона, новый истощает все изгибы хроматической гаммы и энгармонических превращений» [2, с. 195-196]. «Писать в атомный век атомную музыку – это может показаться претенциозным и инфантильным. Но, право, есть что-то в этой параллели…», – метко подметил А. Голеа [1, с. 69].

XX век стал переломным в истории художественной культуры, его роль в развитии искусства до сих пор не полностью осознана. На сегодня не определены до конца аксиологические связи, связанные с культурой авангарда, сохраняет свою актуальность проблема художественного восприятия искусства XX века (в том числе музыкального авангарда). Создание искусствоведами, музыковедами, преподавателями истории художественной культуры единого пространства искусства авангарда, комплексное изучение всех его проявлений может значительно облегчить путь к адекватному восприятию радикальных художественных произведений.

Сложность авангардной музыки заключается в принципиально иных способах восприятия как композиционно-технологической стороны произведения, так и выразительных средств, характерных для авангардной и современной академической музыки радикального направления. В течение XX века музыкальное восприятие активно эволюционировало: усилилось сонорное восприятие. Но и сегодня среднестатистический слушатель подсознательно ожидает и ищет мелодическую линию в любом музыкальном произведении. Основу же авангардной музыки, кроме мелодии, могут составлять метроритмические комбинации, тембр, слаженность звуковысотного/шумового материала (в том числе вне звукового). И все же именно обвинение в отсутствии мелодии – одно из самых распространенных в отношении к музыке авангардной направленности.

Музыкальный авангард, отказавшись от привычного развития мысли мелодической линией, тематическим и лейтмотивным материалом, обратился к структурному методу музыкальной композиции как типу высказывания (яркий пример – музыкальный структурализм П. Булеза). Представители авангардного дви-

жения отказались почти от всех средств выразительности, не одно столетие составлявших фундамент европейской классической музыки. Я. Ксенакис, к примеру, заменил привычные музыкальные элементы на «музыкальную массу», Д. Лигети экспериментировал с тембровыми средствами музыкальной выразительности и т.д.

Во второй половине XX века происходят изменения (особенно в сфере авангардисткой музыки) в коммуникативной триаде «композитор — исполнитель – слушатель». Некоторые произведения, созданные с помощью музыкально-компьютерных технологий, «вытесняют» звено «композитор» (к примеру, при использовании алгоритмического метода композиции) или звено «исполнитель» (при использовании систем программирования и генерации звука, в электронной и конкретной музыке). Таким образом, триада превращается, если воспользоваться категориями рецептивистики, на бинарную коммуникационную структуру «текст – реципиент», в которой «текст» выступает продуктом ситуации, зависит от позиции интерпретирующего читателя (в широком смысле слова), а конечное звено воспринимается объектом авторской рефлексии (имплицитный читатель/слушатель).

Индивидуализация собственного стиля и «нестандартного» изложения музыкального материала влечет за собой изменения самого понятия музыкальный язык. Авангардная музыка имеет иной семантический словарь; музыкальный материал, освобожденный от классического исторического прошлого, воспринимается авангардистами как целостное звуковое формирование, или звуковой объект. Авангардный текст (музыкальный) — рецептивно-провокационный по отношению к потенциальному реципиенту. Такая авангардная рецептивно-провокационная стратегия настроена на деструкцию привычного горизонта ожиданий и формирование новых представлений о музыкальном типе высказывания. Слушателю авангардной музыки (особенно неподготовленному) трудно следить за развитием музыкального материала, как это происходит при слушании классической музыки; оптимизации рецепции может способствовать восприятие авангардных опусов как своеобразных «звуковых скульптур» — созерцательно. Такую рецептивную модель можно обозначить как контепляционную.

Музыкальный авангард имеет множество направлений и техник (сюрреализма, алеаторика, конкретная, электронная музыка и т.д.), требующих привлечения различных механизмов восприятия, характеризуется тенденцией к провокативности — подрыву эстетических ожиданий слушателей. Оптимизации коммуникативности музыкального авангарда могут способствовать: более частое обращение к одному и тому же музыкальному произведению (что, к сожалению, относится исключительно к самостоятельной работе реципиента); обращение в концертной практике к музыковедческим комментариям, направленным на поиск верного ориентира в оценке авангардных художественных явлений XX века. В триаде «художник – лектор (искусствовед) – реципиент» лектор осуществляет не только ознакомительную функцию, но и «художественно-ориентирующую» (С. Грачева), направленную на усиление аналитического, интеллектуального художественного восприятия.

Ликвидация аксиологических штампов и стереотипов музыкального мышления в индивидуальном сознании реципиентов – актуальная задача современной искусствоведческой науки и практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 303 с.
2. Ларош Г. А. Избранные статьи / Г. А. Ларош. – Л. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С.195–196.

Радко Ю.И.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

СВОЕОБРАЗНЫЕ ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ БАЯННОЙ СОНАТЫ ЕФРЕМА ПОДГАЙЦА

В последние десятилетия баянное искусство обогатилось оригинальным репертуаром, в том числе жанром сонаты. Академизация баяна способствовала появлению масштабных произведений. Благодаря тембральным и техническим возможностям баяна, композиторы все чаще стали обращаться к этому инструменту. Баянная соната в настоящее время достигла достаточно высокого уровня, она насыщена многообразием стилевых и композиционных решений, и поэтому возникает необходимость для детального ее изучения не только в аналитическом отношении, но и в интерпретационном. Умение разгадать, воспроизвести композиторский замысел и донести художественный образ к слушателю требует от исполнителя высокого мастерства и осведомленности. Хотя интерпретатор в каждом произведении выражает свой индиви-

дуальный стиль исполнения, он не должен забывать, что является основным звеном между композитором и слушателем. Музыкальная ткань, созданная композитором, живет именно в тот момент, когда исполнитель выносит ее на сцену. При этом каждый раз это будет что-то новое, не похожее на то, что было раньше, то есть интерпретатор становится соавтором произведения.

Ценный вклад в развитие баянного искусства внес современный русский композитор Ефрем Подгайц. Он поражает своей изобретательностью в тембрально-акустических, структурных и ритмично-интонационных находках. Художник работает в самых разных жанрах, в том числе создает несколько концертов для баяна с симфоническим оркестром, которые сразу же вошли в репертуар ведущих баянистов современности.

Анализ последних исследований и публикаций. Внимание исследованию творчества Е. Подгайца уделялось в трудах Е. Голубевой [1], А. Маркинцевич, Г. Рубахиной. Однако достижения Е. Подгайца в жанре баянной сонаты не было предметом научного изучения.

Цель нашего исследования – выявить специфику композиторских приемов и исполнительских средств в баянной сонате Е. Подгайца, рассмотрев основные тенденции интерпретации. Для ее достижения необходимо решить следующие задачи: найти нотные тексты, аудио и видеозаписи сонаты Е. Подгайца; на их основе осуществить музыкально-теоретический и исполнительский анализ этих произведений. Источником для анализа служил нотный текст сонаты [3], а также видеозапись ее исполнения [5].

Изложение основного материала. В каждом музыкальном произведении есть стороны, которые составляют первооснову для исполнительского осмысления и интерпретации. К ним обычно относятся мелодия в ее интонационно-ритмическом и ладовом единстве, гармония и структура произведения [2, с. 10]. На исполнителя возлагается большая ответственность правильно прочитать и воспроизвести нотный текст со всеми нюансами и тонкостями. Интерпретация любого произведения может быть разноплановой. То есть, она проявляется в темпе, элементах фразировки, динамике, штрихах. Интерпретатор выделяет основной и второстепенный материал музыкальной ткани, выстраивает кульминационный план произведения, придавая ему логическую завершенность. Важным средством интерпретации является слухо-моторное ощущение исполнителя. Достаточно распространенным является мнение о том, что сначала нужно решить технические задачи, а потом работать над художественно-образным содержанием произведения. Частично в этом есть доля истины, но, как показывает практика, такая работа над музыкальным произведением не всегда приводит к положительному результату. Ведь слух не должен существовать отдельно от музыкально-игрового действия. Когда исполнитель при работе над произведением направляет все свое внимание на решение технических задач, то нивелируется весь художественный замысел композитора, и это превращается в сухое проигрывания нотного текста. Поэтому правильным решением будет служить взаимосвязь всех исполнительских средств: тембра, штрихов, метроритма, агогики, артикуляции.

Комплексное применение и реализация всех этих средств в нужной пропорции при исполнении конкретного музыкального произведения создает динамику развертывания образно-художественного содержания. Именно к динамике в широком ее смысле сводятся композиторские и исполнительские средства музыкальной выразительности [2, с. 93].

Широкий спектр музыкально-выразительных средств использует в своем творчестве Ефрем Подгайц. Он работает в разных жанрах – инструментальном, оперном и хоровом, находя специфические тембровые оттенки и средства для их воплощения. Он автор 13-и опер, 3-х мюзиклов, сочинений для симфонического и народного оркестров, инструментальных ансамблей. Но больше всего автор уделяет внимания хоровому творчеству. Это своего рода его творческая лаборатория, отражающая многогранность его творческой натуры. В своем творчестве композитор продолжает традиции классиков, но также чувствуется влияние Шостаковича, Мессиана, Стравинского, Маллера, Бартока. При этом музыке Подгайца присуща яркая индивидуальность стиля, что делает его музыку очень узнаваемой [1, с. 12].

По словам композитора, Соната для баяна была написана по заказу заслуженного артиста России Фридриха Липса после премьеры «Липс-концерта» в г. Клингентале (2002). Причем последний попросил композитора написать сочинение именно в классической трехчастной форме. Благодаря их плодотворному сотрудничеству, соната была написана в 2004 году, а мировая премьера состоялась в декабре 2006 года в Москве.

В сонате проявляются характерные черты творчества Е. Подгайца. Это, прежде всего открытость, простота, доступность интонационного материала. Иногда это может быть атональность, использование аккордов нетерцовой структуры (например, кластеров во второй части сонаты), однако каждый такой элемент несет определенную семантику, и в сочетании с более традиционными мелодико-гармоничными оборотами эти вещи звучат очень убедительно для слушателя. У Е. Подгайца четко регламентирована форма, он пользуется такими классическими образцами, как сонатная форма, рондо-соната, трехчастная, также использует замкнутые типы формы. То же с формообразованием – он близок к романтической традиции. Ха-

рактерными особенностями произведения является сплав контрастов, который проявляется на всех уровнях: динамическом, штриховом, тембровом. Особенно много композитор экспериментирует с тембрами, больше всего это проявляется во второй части сонаты. Вообще, в последнее время тембру приделают большое внимание. Он является основой для формирования драматургии многих произведений современных композиторов, в том числе и у Е. Подгайца. Появляются такие понятия как «темброформа», «темброфактура», «тембротема».

Еще одна важная черта композитора – это богатство метроритмической составляющей в сонате и концертах для баяна: переменные, сложные размеры, смещение акцентов внутри такта, и тому подобное. Соответственно, простые интонации, приближенные к романтическому стилю, приобретают новые черты, музыка становится узнаваемой, как музыка Подгайца. В этом проявляется сходство композитора с И. Стравинским, который также часто экспериментировал с сочетанием простых интонаций со сложными ритмическими комплексами.

Ярким исполнением данной сонаты отличается победитель Трофея мира и Международного конкурса в Клингентале И. Пуриц (ученик Ф. Липса). Исполнителю присуща пластичность движений, которая фактически не выходит за пределы технической необходимости и исполнительской целесообразности. Визуальный ряд игры концертанта является спонтанно импровизированным на сцене, отмечается откровенностью и привлекает естественной театрализованностью. В этом ракурсе, любое «режиссерское» вмешательство избавит ее непосредственной свежести и органичности. Внимательно контролируя свою игру, исполнитель невольно визуально привлекает внимание зрителя к определенным техническим моментам, заставляя следить за мельчайшими нюансами интонирования, четко обрисовывая музыкальные контуры произведения [4, с. 80].

Первая часть сонаты Allegro vivo написана в сонатной форме. Экспозиция начинается с таинственного piano в левом мануале, своеобразного терцового комплекса, который постепенно развивается и в правой руке. Несмотря на первоначальную динамическую градацию, чувствуется определенное напряжение, которое ярко проявляется в манере игры И. Пурица – концентрированность мысли, собранность, движение к определенной цели. Логичность такой продуманности объясняется тем, что в четвертой цифре проводится главная партия, которая будет основной составляющей взаимосвязи между всеми частями сонаты. Соединительная партия в четвертой и пятой цифрах построена на тембральном микроструктурном уровне в сочетании с ярко продуманной штриховой системой. Игре исполнителя здесь присуща выразительная нюансировка, наделенная единым чувством, а контуры мелодических рисунков четкие и прозрачные. В побочной партии композитор использует сочетание контрастных ритмических построений. Здесь И. Пуриц четко продумывает динамический план, благодаря которому усиливает художественный замысел. В седьмой цифре происходит сопоставление тем главной и побочной партии. В драматургическом отношении это своего рода диалектическая взаимозависимость, насыщенная острым драматизмом. Разработка включает две волны развития. Первая – построена на материале главной партии. Она начинается с пульсирующих тревожных аккордов, которые достигают предельного напряжения в квинтольных рикошетах. Это все ярко отражается в игровых движениях исполнителя – категоричное и лаконичное произношение, «наэлектризованность», рельефность динамического рисунка. Во второй волне развития с помощью динамических контрастов композитор обостряет весь драматизм произведения, применяя «игру» регистров при выполнении glissando. В дополнении к эпизоду исполнитель ярко отражает нарастающую зловещую силу на фоне пальцевого тремоло, которое после gadenza rubato подводит к репризе. В репризе главная партия сохраняет свои звуковысотные и ритмические соотношения. Аналогичная ситуация наблюдается с соединительной и побочной партией. В конце сочинения композитор использует метроритмическое уплотнение музыкальной ткани. Здесь эмоциональное напряжение и стихийный размах исполнителя достигает апогея, а последний аккорд g-moll создает эффект недосказанности, что в драматургическом плане служит благоприятной почвой для дальнейшего развертывания тематического материала.

Вторая часть Andantino написана в трехчастной сложной форме. Основной идеей данной части является прием bisbigliando. В тесном сотрудничестве с Ф. Липсом Е. Подгайц понял, как его использовать на баяне (впервые он был применен на арфе, а позже активно используется на духовых инструментах). Данная часть является лирическим эмоциональным центром цикла, сферой рефлексии, концептуальной идеей которой является тембрально-колористическое развитие. Сочетание графического и колористического объединяет две образные сферы: эмоциональную и логическую.

Первая часть А, как уже отмечалось выше, построенная на игре тембров (bisbigliando), что имеет важную семантическую нагрузку в драматургическом плане произведения. Здесь И. Пуриц на предельно чувственном уровне воспроизводит целостную атмосферу. А игровые движения максимально взвешенные и сдержанные, которые сосредоточивают все внимание слушателя на развертывании концептуальной идеи. Во второй части происходит уплотнение фактуры, характерными признаками которой являются полипла-

стовость. Музыкальная ткань насыщена здесь рельефным образом. Тревожные мотивы тридцать вторых нот сменяют остро акцентированные мелодические октавные ходы в басу, которые имеют некую семантическую нагрузку. Исполнитель ярко выделяет в фактуре основной и второстепенный материал, лаконично проводя каждую мелодическую линию на фоне терцовых ходов. Третья часть построена на материале первой, но на фоне bisbigliando композитор вводит в левый мануал «пульсирующий» звук D, что имеет важное семантическое значение в обострении драматургии. Также в третьей части Е. Подгайц включает один элемент эпизода со второй части. После последнего применения приема bisbigliando эмоциональное напряжение постепенно спадает, и музыка переходит в аффективно-медитативное состояние.

Третья часть цикла Allegro ben ritmico написана в рондо-сонатной форме. И. Пуриц после медитативно-тревожной второй части цикла мгновенно перестраивается на зловеще-безудержную третью часть, что проявляется в эмоциональной наполненности и масштабности исполнения. Тема-рефрен начинается с бурных квинтольних рикошетов, которые чередуются с триольным меховым тремоло. Благодаря такому использованию баянных средств композитором, данная часть становится основной кульминационной зоной целого цикла. Наблюдается взаимосвязь второй темы-рефрена рондо-сонаты с основной темой первой части цикла.

Первый эпизод В включает ряд специфических метроритмических соотношений, которые являются достаточно проблематичными для исполнения. Но благодаря четко продуманной аппликатуре и точности игровых движений, И. Пуриц преодолевает все преграды. Тема-рефрен А1 фактурно и ритмично похожа на первую, но видоизмененная в гармоничном отношении. Разработка построена на материале темы-рефрена А и первого В эпизода. Начинается она с glissando на фоне аккордовых наслоений, которые переходят в метроритмические комплексы, похожие на первый эпизод В. В третьем эпизоде С при исполнении glissando интерпретатор создает момент разрядки, но переходя к следующему проведению темы-рефрена А1 снова возвращается агрессивно нарастающая сила. Конец третьего эпизода С пронизан эмоциональным напряжением, где усматривается явная схожесть с разработкой первой части цикла. Рефрен воплощает основную образную сферу в финале, сущность которого не в мелодических оборотах, а сугубо в баянных приемах: рикошет и тремоло мехом. На динамическом уровне от одного f до предельных динамических возможностей инструмента fff. Завершающим соль-мажорным септаккорды с секстой да еще и с применением glissando композитор создает эффект недосказанности, подобно первой части цикла. И. Пуриц в конце аккорда glissando делает замах рукой, «рассеивая» его в пространстве.

Жанр баянной сонаты в настоящее время достиг достаточно высокого уровня, и в тесном сотрудничестве композиторов с ведущими исполнителями современности создается большое количество оригинального репертуара, способствует утверждению баяна на академической сцене. Ефрем Подгайц мыслит категориями постмодерна и предстает перед нами не только как композитор, но и как художник, который своими постоянными поисками обогащает баянное искусство. В своем творчестве композитор чаще склоняется к классически-романтической традиции. Он находит новые тембральные краски, обогащая музыкальную ткань и придавая ей своеобразный колорит. С особым трепетом композитор относится к литературе, что активно проявляется в его творчестве. Это выражается в фабульности его мышления, в его отношении к темам как к персонажам литературных сочинений, олицетворяя в них реальных людей, которые становятся героями музыкальных «историй» [1, с. 19]. Таким образом, творчество Е. Подгайца поражает своей открытостью и доступностью и нацелено на массового слушателя. Простота и художественно-эмоциональное наполнение произведений не оставляет никого равнодушным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубева Е. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Е. Б. Голубева. – Москва, 2009. – 25 с.
2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / М.А. Давидов. – Вид. 3-е, допов. – К. : Муз. Україна, 2004. – 287 с.
3. Липс Ф.Р. Век XX – баянистам XXI века. – Вып. 9. / сост. Ф.Р. Липс. – М.: Музыка, 2006. – 80 с.
4. Радко Ю.И. Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владислава Золотарева / Ю.И. Радко // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении. – Вып. 2. – Кемерово: КемГУКИ, 2015.– 367 с.
5. Podgaits E. Sonata no.1by Iosif Purits [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=1aTLxu62wAc

Радченко С.Е.
(Российская Федерация, г. Курск)

КОНЦЕРТЫ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ ГАСТРОЛЕРОВ В ГУБЕРНСКИХ ГОРОДАХ ЦЕНТРАЛЬНОГО ЧЕРНОЗЕМЬЯ В 1861–1917 ГОДАХ

Музыкально-концертная гастрольная деятельность в Воронеже, Курске, Орле и Тамбове развивалась в русле общероссийской культуры: от редких выступлений исполнителей в 1860-х годах до формирования к началу XX столетия систематической концертно-театральной практики гастролеров, знакомивших местную публику с оперным, вокальным, инструментальным репертуаром и весьма заметно воздействовавших на становление и развитие собственных музыкальных сил. Как показало исследование архивных документов и материалов периодической печати, в большинстве своем, это были концерты камерной музыки.

В 1860-е годы выступали в губернских городах Центрального Черноземья цитрист Ф. Бауэр, виолончелист М.Н. Богданов, скрипач и композитор В.В. Безекирский, тенор императорских московских театров А.В. Волков, певица К. Гуман, гитарист Ф. Кирсек, певец Ф.К. Львов, виолончелистка А. Поггендорф и другие.

Именно в 1860-е годы зарождалась традиция многоразового приглашения одних и тех же исполнителей. Ярким событием были неоднократные выступления Д.А. Агренева-Славянского, Г. Венявского, Ф.П. Комиссаржевского, А. Контского, А.Г. Меньшиковой, П.А. Радонежского, Н.Г. Рубинштейна, П.Г. Смирницкой. Однако в Курске эта тенденция наметилась лишь с 1880-х годов: не менее пяти раз приезжал в Курск только за это десятилетие солист московского Большого театра П.А. Хохлов (1885–1887), начались гастроли в Курск знаменитых солистов Мариинского театра М.И. Мей (с 1889 года – Фигнер) и Н.Н. Фигнер (1888, 1900, 1902, 1907) и финской певицы А. Фострем (1885, 1889, 1903), которая с 1890 года жила в России и была солисткой Большого театра.

Если репертуар зарубежных исполнителей ограничивался сочинениями немецких, итальянских, французских и польских композиторов (А. Поггендорф играла трио И.С. Баха, Ноктюрн Ф. Шопена, а также виртуозные произведения-переложения виолончельных и скрипичных пьес менее известных композиторов – «Rêverie» Г. Гольтермана и Баркаролу из трио Э. Феска) [1; 11], то, к примеру, программа концерта Д.А. Агренева-Славянского, собравшего на свой вечер в 1867 году в Курске рекордное число посетителей (500 человек, что было по тем временам «цифра неслыханная в летописи курских концертов» [12]), состояла из трех блоков: русская классика («Сказка» из оперы «Рогнеда» А.Н. Серова, дуэт «Не искушай» М.И. Глинки, «Разлука» А.Л. Гурилева, «Дай же ручку» А. Пригожева, «Травушка» А.О. Бантышева), отечественная народная музыка («Ах, о чем голубка, Маша») и отрывки из итальянских опер (речитатив и ария из «Фаворитки» Г. Доницетти, дуэт из «Трубадура» Дж. Верди). Как видно из этой программы, русские произведения преобладали, что особенно ценно, поскольку сочинения соотечественников на провинциальной сцене звучали в то время еще редко.

В 1870-е годы гастроли, как коллективов, так и солистов, оставляя приятные воспоминания, были все еще явлениями единичными в музыкальной жизни губернских городов Центрального Черноземья. В периодической печати встречаем упоминания о выступлениях Л.С. Ауэра (уже в то время солиста императорского двора и всемирно известного скрипача-виртуоза), пианистки А.Ю. Зограф-Дуловой, солистки Мариинского театра Е.А. Лавровской (контральто), чешского скрипача, композитора и педагога Ф. Лауба, камерной и оперной певицы (контральто, меццо-сопрано) А.П. Крутиковой, пианистки Н.А. Муромцевой, пианиста Р. Фельдау и камерной и оперной певицы (сопрано) В.К. Филатовой.

В 1880-х годов начинается более активное посещение Воронежа, Курска, Орла и Тамбова солистами императорских театров.

Особая страничка гастрольной афиши 1880-х годов – приезд всемирно известных исполнителей, сообщения, о концертах которых открывают весьма любопытные факты их биографии. Например, выдающийся итальянский певец XIX века, Э. Тамберлик, по данным Музыкальной энциклопедии в 1882 году оставил сцену, а в Курске давал концерт в 1884 году. В этом же плане не менее интересен и концерт А. Барби 1888 года в русской провинции [2], хотя по данным того же справочного издания, впервые Россию она посетила в 1897 году.

В 1880-х – 1890-х годах гастрольная концертная практика постепенно начинает складываться, в отдельных аспектах проявляясь весьма успешно и закладывая основу для последующего расцвета музыкальной жизни губернских городов Центрального Черноземья.

С начала XX столетия каждый год воронежская, курская, орловская и тамбовская публика слушали лучшие камерные коллективы: трио Любошиц – Леи (скрипка), Анны (виолончель) и Петра (фортепиано);

петербургский мужской вокальный квартет – М.М. Чупрынников (1-й тенор), Н.М. Сафонов (2-й тенор), Н.Н. Кедров (баритон), К.Н. Кедров (бас); мекленбургский квартет – К.К. Григорович (1-я скрипка), Н.И. Кранц (2-я скрипка), В.Р. Бакалейников (альт) и С.Э. Буткевич (виолончель); московское трио Д.С. Шора (рояль), Д.С. Крейна (скрипка) и Р.И. Эрлиха (виолончель). В исполнении этих музыкантов звучала прекрасная музыка: квинтет А.С. Аренского (партию фортепиано исполнял П. Сирота), второй квартет А.П. Бородина, «Espagnole» А.К. Глазунова, «Meditation» А.Т. Гречанинова и «Cantabile» Ц.А. Кюи; Старая песня» В. Моцарта, «Лотос» и «Привет весне» Р. Шумана, «Беги со мной» Ф. Мендельсона, «Ночь» Ф. Шуберта, «Серенада 4 кавалеров одной даме» А.П. Бородина, «Лягушка и вол» А.Т. Гречанинова, «Полдень» Ц.А. Кюи, «На водах покой глубокий» Э.Ф. Направника, «Гномы» А.Г. Рубинштейна.

Одним из весьма существенных слагаемых концертной афиши начала XX века были концерты столичных солистов. Из инструменталистов выделялись выступления пианистов О.С. Габриловича, Г. Гальстона, И. Гофмана, Л.С. Сироты и С.В. Рахманинова; скрипачей Л.С. Ауэра, Б. Губермана, Я. Кубелик, П. Сарасате, М.Г. Эрденко (курянина, ставшего всемирно известным исполнителем), органистов Ж. Гандшина, Каппо, М. Петерса. Единичные приезды арфистки Е. Чито, балалаечников Б.С. Трояновского и А.Д. Доброхотова; исполнителей на мандолине А. Гуревич и цитре – В. Иодко также дополняли и разнообразили музыкальную жизнь Воронежа, Курска, Орла и Тамбова.

И это далеко не полный список всех выступающих музыкантов. Отражают события концертной жизни архивные материалы – отчеты обществ (к примеру, ИРМО). Кроме того, в государственном архиве Тамбовской области в фонде 1001 (Музыкально училище Тамбовского отделения ИРМО), единице хранения «Письма артистов на имя директора Тамбовского отделения ИРМО об участии в концертах» (17 июня 1911 г. – 19 февраля 1913 г.) сохранилась переписка директора тамбовского музыкального училища С.М. Старикова с артистами или их представителями о предстоящих концертах. Переписка содержит 48 листов. В деле упоминаются такие солисты как А.П. Боначич, Е.И. Збруева, А.И. Зилоти, А.Н. Скрябин, Ф.И. Шаляпин, В. Ландовска, а также коллективы: чешский квартет О. Шевчика и Брюссельский квартет. Как следует из материалов дела, перепиской занимались чаще всего не сами артисты, а их представители, концертные бюро [10].

Не остались жители региона и в стороне от общероссийской традиции Исторических концертов, основоположником которых когда-то был А.Г. Рубинштейн (1885–1886). В губернских городах Центрального Черноземья, судя по материалам периодической печати, состоялись такие концерты с участием русского скрипача О.Ф. Тидебеля (Исторический сонатный вечер), композитора В.Н. Гартевельда и ансамбля оперных певцов («Песни 1812 года»), польской клавесинистки В. Ландовска, русского виолончелиста И. Пресса («Вечер стариной классической музыки»).

Неповторимым казался каждый концерт. Впрочем, многие таковыми и были на самом деле: «Ландовска проявила поразительную, головокружительную технику, увлекательную чистоту игры, тонкую живопись настроений, мягкую, женственную поэзию лиризма, выработанный, точный ритм» [3]. В ее исполнении, на специально привезенном клавесине, звучали «Тамбурин» Ф. Куперена и «Кукушка» Л. Дакена, соната Д. Скарлатти, Итальянский концерт И.С. Баха. Программа была дополнена фортепианными сочинениями в аранжировке В. Ландовска: соната D-dur В. Моцарта, «Цепь вальсов» Ф. Шуберта, ноктюрн, экспромт и вальс Ф. Шопена. При этом В. Ландовска показывала стилистическую точность, тонкую музыкальную интуицию в интерпретации стариной музыки, что, впрочем, и было всегда свойственно для этой чуткой исследовательницы музыки XVII–XVIII веков.

Сохранилась одна из программ концертов О.Ф. Тидебель в Курске, в которой говорится об исполнении сонат И.С. Баха (h-moll), А. Верачини (d-moll), А. Вивальди (g-moll), Г.Ф. Генделя (A-dur), А. Корелли (e-moll) и Г. Перселла (g-moll), причем с лекторским словом о значения каждого композитора в истории развития сонатной музыки.

Особо анонсировался в Орле в 1902 году исторический концерт-лекция, посвященный отечественному романсу: «Первый раз в России!». Перед орловской публикой должны были выступить А.С. Гляссер, А.В. Риенцы, а в качестве лектора – Н.Ф. Финдейзен. Он же в этом концерте участвовал и как аккомпаниатор. Предполагалось исполнение 35 романсов русских композиторов «старинных и новейших в исторической последовательности» [9].

Лекции-концерты пианиста Д.С. Шора в Воронеже были посвящены творчеству И.С. Баха, Л. Бетховена, М.И. Глинки, Ф. Шуберта и П.И. Чайковского. В Воронеже, корреспондент газеты «Воронежский день» был уверен, что именно его лекции-концерты создали популярность местному музыкальному училищу отделения ИРМО [4].

И все же инструментальные программы пользовались меньшей популярностью, чем вокальные, тем более что последние проходили с участием поистине выдающихся вокалистов: М.И. Долина, В.Н. Петрова-Званцева, Д.А. Смирнов, Л.В. Собинов, болгарский певец П. Райчев, Н.А. Шевелев и другие. Оперные со-

листы даже при повышенных ценах собирали в концертных залах аншлаги. Из-за множественности и калейдоскопичности собственно концертной афиши несколько уходит традиция концертных отделений театральных трупп.

В начала XX века начинает выходить на большую концертную эстраду народная песня, достигая наибольшей активности во втором десятилетии XX века, когда в Воронеже, Курске, Орле и Тамбове выступал гармонист-виртуоз, песенник и куплетист П.Е. Невский, исполнительницы русских песен и романсов М.П. Комарова и Е.И. Башарина, сказительница, собирательница былин и народных песен Н.С. Котельникова, исполнительница бытовых и патриотических песен К. Маслова.

С 1910 года проходят регулярные гастроли знаменитой русской певицы, уроженки Курской губернии Н. В. Плевицкой. Каждый ее концерт, как писали корреспонденты курских газет, «имел колоссальный материальный и художественный успех» [7]. Ее популярность объяснялась просто: «В чем же тут дело? Разгадка одна: в г-же Плевицкой теплится священная искра, – та самая, которая из вятской деревни вывела Федора Шаляпина и из патриархального старо-купеческого дома – Константина Станиславского, – искра Божия, которая сильнее всех консерваторий и филармоний и распоряжаться которой не дано человеку» [6].

В репертуаре певицы особое место отводилось курским напевам. С одной стороны, Н.В. Плевицкая прививала интерес к оригинальной народной песне, с другой, старалась сохранить певческие традиции родного села Винникова, поскольку как отмечалось в прессе, пела она «с соблюдением говора и своеобразных динамических эффектов, применяемых крестьянами» [8].

Ежегодно в Воронеже, Курске, Орле и Тамбове проходили гастроли А.Д. Вяльцевой: с 1908 года и вплоть до ее смерти в 1913 году. Публика прощала любимой артистке даже неудачные выступления последних лет: «У публики знаменитая певица имела огромный успех, по-прежнему целая буря рукоплесканий и требования петь, петь без конца. Но даже самые восторженные поклонники Вяльцевой и ее жанра сознавались, что Вяльцева уже не та, что этот раз она была, по меньшей мере “не в ударе”» [5].

Частыми были гастроли мастеров цыганской песни и романса: М.А. Каринской, Н. Поляковой, Р.М. Раисовой, Н.Г. Северского, М.А. Эмской. Выступала и известная цыганка Вера Панина.

Существенным слагаемым концертной афиши начала XX столетия в губернских городах Центрального Черноземья стали концерты духовной музыки в евангелистско-лютеранских церквях. Они проходили в дни поста с приглашением столичных солистов-органистов и при участии членов местных музыкальных кружков (хора, солистов). Выделялись выступления гастролеров: Ж. Гандшина, М. Герман, А. Каппа, А. Оре, М. Петерса, исполнявших культовые произведения И.-С. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Г.-Ф. Генделя, В. Моцарта, А. Страделлы, П. Чайковского и других.

Множественность событий гастрольной музыкально-концертной жизни начала XX столетия, насыщая жизнь региона музыкой всех стилей и эпох, в сочетании с непосредственным деятельным участием музыкантов, жителей Воронежа, Курска, Орла и Тамбова рождало звуковую атмосферу небывалой уплотненности и создавало звуковой багаж той эпохи. Причем с каждым годом он становился все более насыщенным и интенсивным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бесядовский И. Из музыкального мира // Курские губернские ведомости. – 1866. – 8 октября. – № 41. – С. 163.
2. Г. В. Концерт Барби и Чези // Курский листок. – 1888. – 21 января. – № 6. – С. 3.
3. До-диез. Концерт Ванды Ландовска // Курская быль. – 1913. – 12 февраля. – № 35. – С. 4.
4. К концерту / Театр и музыка // Воронежский день. – 1915. – 1 ноября. – № 183. – С. 4.
5. Концерт А. Д. Вяльцевой // Курская быль. – 1910. – 3 декабря. – № 269. – С. 3.
6. Концерт Н. В. Плевицкой // Курская быль. – 1911. – 16 апреля. – № 83. – С. 3.
7. Концерт Н.В. Плевицкой // Курская быль. – 1910. – 30 октября. – № 241. – С. 3.
8. Концерт Н.В. Плевицкой // Курская быль. – 1916. – 5 февраля. – № 33. – С. 3.
9. Объявление // Орловский вестник. – 1902. – 28 февраля. – № 56. – С. 1.
10. Письма артистов на имя директора Тамбовского отделения ИРМО об участи в концертах (17 июня 1911 – 19 февраля 1913 г.) // ГАТО. – Ф. 1001. – Оп. 1.– Ед.хр. 25. – 48 л.
11. Пятнадцатилетняя виолончелистка // Курские губернские ведомости. – 1895. – № 163.
12. Хроника общественной жизни. Концерт Д. А. Агренева-Славянского // Курские губернские ведомости. – 1867. – 25 марта. – № 12. – С. 45.

Романец М.С.
(Украина, г. Донецк)

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРИЕМА АВТОЦИТИРОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА И Р. ЩЕДРИНА

Проблема музыкального текста во всей многоаспектности ее трактовки, включающая вопросы функционирования, структуры, свойств, семантики, межтекстуальных взаимодействий, находится на переднем крае современного музыковедения, о чем свидетельствуют труды выдающихся ученых: М. Арановского, Л. Акопяна, В. Медушевского, В. Москаленко, Л. Шаймухометовой, С. Шипа и др. Вместе с тем, неисчерпаемость данной проблемы порождает необходимость специального теоретического рассмотрения ряда соприкасающихся научных проблем, среди которых проблема автоцитирования как особого типа интертекстуальности. Ее решение представляется перспективным для изучения одного из векторов музыкального текста и свидетельствует о потенциале для развития научной мысли в области музыкального искусства различных национальных культур.

Автоцитирование невозможно рассматривать в отрыве от более общей проблемы цитирования, во главе угла которой находится идея диалогичности, основанная на соотношении «старого» и «нового» текстов. Являясь разновидностью цитирования, прием «автоцитирования» занимает особое место в этом текстовом диалоге, выводит межтекстовое соотношение за пределы «своего» и «чужого». Отсюда – «автоцитата», с одной стороны, является разновидностью цитаты и связана с «воспроизведением в <…> тексте фрагментов другого» [5], с другой же, имеет дело не с «чужим» высказыванием, а со своим собственным.

Несмотря на родственную связь цитаты и автоцитаты, степень их изученности в музыковедении различна. Исследованию цитаты посвящены работы М. Арановского [1], Л. Крыловой [6], А. Денисова [3, 4, 5]; Л. Гавриловой [2]; С. Лавровой [8], Кудряшова [7] и др. Что же касается проблемы автоцитирования в ее целостном охвате, то здесь дефицит аналитического внимания со стороны музыковедов очевиден, так как до сих пор данная проблема не получила комплексного освещения в музыкальной науке, что свидетельствует об актуальности избранной темы.

Новизна исследования заключается в попытке рассмотреть на конкретном музыкальном материале специфику автоцитаты как особого типа заимствования, дифференцировать автоцитаты на виды по совокупности различных параметров, проследить формы их функционирования в художественном творчестве. Материалом послужили сочинения крупнейших русских композиторов ХХ века – Д. Шостаковича (Одиннадцатая симфония «1905 год», соч. 103; Восьмой квартет, соч. 110; Пятнадцатая симфония, соч. 141; Четырнадцатый квартет, соч. 142; Соната для альта и фортепиано, соч. 147) и Р. Щедрина («Автопортрет»).

Цель статьи – рассмотреть функционирование приема автоцитирования в сочинениях Д. Шостаковича и Р. Щедрина, выявить особенности трактовки автоцитат как важного компонента семантической структуры произведений с учетом их основных параметров – степени узнаваемости, границ и масштаба.

В музыковедении сложилось два подхода к рассмотрению феномена цитирования – узкое и широкое. Цитирование в узком понимании представляет собой «точное воспроизведение темы (или характерного её фрагмента) “чужой” музыки на преобладающем фоне своей» [7, с. 377]. Широкое понимание подразумевает «вообще любое заимствование, неважно чего именно и с какой степенью точности» [5]. Необходимо отметить, что существование двух подходов к рассмотрению феномена цитирования обусловлено, прежде всего, эволюцией художественной практики. Так, если при анализе музыки эпохи классицизма и романтизма, когда феномен цитирования имел локальный характер, и цитата подчинялась стилевым нормам контекста, применимо узкое понимание цитаты, то широкая трактовка данного понятия уместна в работах, посвященных вопросам полистилистики и стилевых взаимодействий.

В предлагаемой статье опора делается на узкое понимание цитаты, исходя из чего выводится суммарное определение автоцитаты в конкретном, специализированном понимании. Итак, под автоцитатой понимается точное или относительно точное воспроизведение фрагмента собственного художественного текста (произведения), выступающего в «новом» тексте в качестве важного семантического знака.

Признаки, определяющие сущность цитаты, условно можно разграничить на две группы. Первую группу составляют признаки, относящиеся к «тексту-донору», т.е. тексту, являющемуся источником цитаты, признаки второй группы репрезентируют «текст-реципиент»[21] – новый текст, в котором цитируемый материал находит свое воплощение. Спроецировав признаки, определяющие сущность цитаты на феномен

[21] Термины «текст-донор» и «текст-реципиент» принадлежат А. Денисову [5].

автоцитаты, мы определили, что в условиях единства авторства текста-донора и текста-реципиента наиболее значимыми являются границы автоцитаты, указывающие на «количественное» соотношение «старого» и «нового» текста, и степень ее узнаваемости, фиксирующая внимание на «скорости» идентификации заимствованного материала. Именно в опоре на эти параметры была произведена дифференциация автоцитат в творчестве Д. Шостаковича.

Совпадение границ цитаты и «нового» текста, характерное для макроавтоцитаты, что наблюдается в «Скерцо» Альтовой сонаты, во второй части которой композитор апеллирует к своей незаконченной опере «Игроки». Поместив крупные тематические блоки первоисточника (вступление к опере, диалог Ихарева и трактирного слуги Алексея, сцена трактирного слуги Алексея и Гаврюшки, сольная песня Гаврюшки) в новые жанровые и тембровые условия, Д. Шостакович трактовал исходный материал в более обобщенном плане, как воплощение низменного, пошлого, бездуховного, что всегда вызывало негативную авторскую оценку и служило объектом острой «издевки».

Микроавтоцитаты, связанные с воссозданием минимального репрезентирующего элемента текста-донора, имеют место в финале Пятнадцатой симфонии и III части Четырнадцатого квартета. При сохранении наиболее узнаваемого интонационного абриса тем («темы нашествия» из Седьмой симфонии и начальной фразы Катерины из последней 9 картины оперы «Катерина Измайлова»: «Сережа! Хороший мой!») обе автоцитаты «растворены» в ткани нового сочинения, поэтому по степени точности их можно классифицировать как квазицитаты, выполняющих функцию знака-символа.

Промежуточный вариант соотношения «старого» и «нового» текстов, характеризующийся воспроизведением в тексте-реципиенте небольшой четко узнаваемой структурно-семантической единицы текста-донора и названный нами автоцитата-фрагмент, имеет место во II части Одиннадцатой симфонии, текстом-донором которой являются две песни из шестого номера цикла «Десять хоровых поэм» для смешанного хора a capella. Первоисточник, имеющий вокальную природу, воспроизведен в «новом» тексте чисто инструментальными средствами, что, однако, не снизило коэффициент семантической конкретности автоцитаты. При слуховом восприятии данного материала в сознании слушателя как подтекст непременно возникает словесный текст, музыкально воплощенный в хоровой поэме, что позволяет говорить о двух уровнях передачи информации – вербальном и музыкальном.

Во многом уникальным сочинением представляется Восьмой квартет Д. Шостаковича, в котором последовательно применяется прием автоцитирования. При этом автоцитаты дифференцированы по материалу (текстовые и жанрово-стилевые) и границам (целостные темы и отдельные мотивы).

Текстовых автоцитат-фрагментов, воспроизводящих целостную тему, в Квартете две: тема вступления из I части Симфонии № 1 (проводится в первой части) и вторая тема главной партии финала Фортепианного трио № 2 (во второй части). В отношении масштаба автоцитат отметим, что число сохраненных параметров в обоих случаях достаточно велико: звуковысотная линия, динамика, лад, логика тонального движения, фактура (в «Трио» еще темп, ритм и размер), поэтому по степени родства текста-реципиента с первоисточником их можно классифицировать как точные автоцитаты.

К группе текстовых микроавтоцитат Восьмого квартета, воспроизводящих мельчайшие синтаксические единицы текстов-источников, относятся: главная партия I части Пятой симфонии в первой части, вторая тема III части Десятой симфонии и начальный мотив Виолончельного концерта № 1 в третьей части, начальная фраза обращения Катерины к Сергею из 9 картины оперы «Катерина Измайлова» в четвертой части квартетного цикла. Вышеперечисленные случаи автоцитирования объединяет незначительная степень переосмысления первоисточника: сохраняется фактура изложения, метр, темп, динамика, а в некоторых даже и звуковысотная реализация (во всех, кроме цитаты из Десятой симфонии), поэтому по степени узнаваемости данные микроавтоцитаты можно классифицировать как явные автоцитаты, отчетливо различимые при слуховом восприятии текста-реципиента.

В Струнном квартете № 8 Д. Шостаковича (II часть) имеет место и жанрово-стилевая автоцитата, представленная токкатой из его Восьмой симфонии. Сопоставив тексты (донор и реципиент), а, также, рассмотрев их драматургические функции, мы пришли к выводу, что они оба вписываются в контекст стиля композитора, одним из характерных знаков которого является «зловещая» токката, олицетворяющая «образ нагло торжествующего, победившего зла» [11, с. 224].

Семантические функции автоцитат не поддаются четкой дифференциации, поскольку «самозаимствование» для композитора – это способ сказать что-то новое, оттолкнувшись от сказанного ранее. Вместе с тем, семантические функции, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – общие и специальные. Общие функции определяются исключительно художественным контекстом и в целом пересекаются с аналогичными функциями цитат. Так, например, в Одиннадцатой симфонии автоцитаты выполняют программно-конкретизирующую функцию, «опредмечивая» содержание произведения; в Четырнадцатом квартете «самозаимствование» выполняет номинативную функцию, фактически «называя» адресата посвяще-

ния; символическую функцию автоцитата выполняет в Пятнадцатой симфонии, в которой «тема нашествия» является своеобразным семантическим кодом «неотвратности судьбы».

Привлечение автоцитат в их специальных функциях характерно для произведений с особым типом программности, в которых принцип «самозаимствования» возведен в ранг основополагающей концептуальной идеи, а расшифровка автоцитат способствует выявлению истинного содержания сочинения. Такова, в частности, роль автоцитатного материала в «Струнном квартете № 8» Д. Шостаковича и «Автопортрете» Р. Щедрина. У Шостаковича значение автоцитат связано не с тем внемузыкальным явлением, которое стояло за ними в первоисточнике, а с жизнью самого автора – этапами, событиями, переживаниями, к которым были «привязаны» эти произведения и в этом своем качестве автоцитаты выполняют функцию хронологических маркеров.

Что же касается семантических функций автоцитат, встречающихся в «Автопортрете» Р. Щедрина, необходимо отметить, что их назначение обусловлено спецификой самого жанра музыкального автопортрета, одной из основополагающих черт которого является отображение различных сторон собственной личности как результата осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характерных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля. Репрезентантами такового как раз и выступают микроавтоцитаты, введенные в «Автопортрет» по знаково-ориентированному принципу и поданные не как «сколы» конкретных сочинений, а именно как воспоминания о них.

Материалом автоцитирования в «Автопортрете» Р. Щедрина выступает как музыкальный текст, так и наиболее характерные жанрово-стилистические элементы, текстом-донором которых является все творческое наследие композитора, представляющее собой своеобразный «метатекст». В свою очередь каждая из этих групп подвержена внутреннему делению. Иерархический ранг текстовых автоцитат определяется масштабным критерием, т. е. полнотой воспроизведения первоисточника. Так, в убывающем порядке перечень текстовых самозаимствований «Автопортрета» имеет следующий вид: первая и последняя вариации Третьего фортепианного концерта, заключительный номер I части «Поэтории», № 10 и № 15 балета «Анна Каренина», вторая тема Второго концерта для оркестра «Звоны», первая интерлюдия балета «Чайка», фанфара из балета «Конек-горбунок» и, наконец, «мозаичная» автоцитата из оперы «Мертвые души».

Жанрово-стилевые автоцитаты репрезентируют не только различные стороны творческого почерка композитора, но и его эстетические позиции. К таковым можно отнести: композиционную организацию «Автопортрета» в виде цикла вариаций, которая является чрезвычайно распространенной архитектонической моделью щедринского творчества; приверженность к древнерусским духовным традициям и определенным слоям русского фольклора, выражением чего являются «имитация молитвы» в среднем разделе пятой вариации и quasi-частушечная тема в седьмой вариации; предрасположенность к интеллектуализации искусства, демонстрацией чего выступает тема вариационного цикла, представляющая собой четырехэлементный семантический комплекс.

Важнейший вопрос, который нельзя обойти стороной, касаясь проблемы автоцитирования, – причины, заставляющие композитора повторно обращаться к «своему» слову. Таковые, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – профессиональные («мастерские») и личностные. Профессиональные связаны с моментами практической деятельности композитора: использование нереализованной (или неудачно реализованной) творческой идеи, апробация найденных звуковых форм в ином жанровом, драматургическом и семантическом контексте. Так, например, оставив замысел написать оперу «Игроки» на гоголевский сюжет до конца не реализованным, Д. Шостакович использовал тематический материал ее начальной сцены в своей Альтовой сонате; воссоздав события «Кровавого воскресенья» в шестом номере цикла «Десять хоровых поэм, композитор включил начальные фразы его основных тем в более крупную целостность с идентичной содержательной направленностью, а именно, Одиннадцатую симфонию.

Личностные же мотивы порождены стремлением углубиться в себя, представить результаты своей жизнедеятельности в художественной форме, попытаться взглянуть на жизнь свою сквозь призму собственного творчества, рассказать «материально» о «нематериальном». Артефактами таких побуждений как раз и стали «Автопортрет» Р. Щедрина и «Струнный квартет № 8» Д. Шостаковича, жанр которого можно определить как «автомемориал». Свои глубоко личностные, интимнейшие переживания композитор скрыл под обобщенным посвящением «Памяти жертв фашизма и войны», быть может, надеясь, что истинное содержание его творения постигнет только эрудированный слушатель, способный распознать звуковую тайнопись композитора и расшифровать его «эзопов язык».

Представленные в данной статье разнообразные варианты функционирования автоцитат в творчестве двух крупнейших русских композиторов не исчерпывают всех аспектов исследования сложной и многогранной проблемы. Дальнейшие направления ее изучения видятся, прежде всего, в расширении аналитиче-

ского материала за счет привлечения сочинений композиторов различных национальных школ, что послужит источником для новых выводов и теоретических обобщений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. 15-я симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики / М. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 55-94.
2. Гаврилова Л. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги / Л. Гаврилова // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации : Материалы международной научно-практической конференции. – Кемерово–Санкт-Петербург : ОАО Кемеровский полиграфический комбинат. – 2009. – С. 160-172.
3. Денисов А. Музыкальные цитаты. Справочник. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. – 224 с.
4. Денисов А. О структурных трансформациях цитаты в музыке ХХ века / А. Денисов // [Электронний ресурс] - Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm
5. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования / А. Денисов // [Электронний ресурс] - Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm
6. Крылова Л. Функция цитаты в музыкальном тексте / Л. Крылова // Советская музыка. – Вып. 8. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 92-97.
7. Кудряшов А. Полистилистика и символика в музыке второй половины ХХ века (А. Пярт, А. Шнитке, С. Губайдулина). «Необарокко» и приметы будущего / А. Кудряшов // Теория музыкального содержания. Художественные идеи музыки XVII–XX веков. – СПб – Москва – Краснодар: Лань, 2006. – С. 376-419.
8. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети ХХ века : Электронный ресурс / С. Лаврова // Режим доступа : http://www.dissercat.com/content
9. Немковская В. Р.К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости / В. Немковская. // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – Вып. 6 : Творчество Родиона Щедрина в контексте времени : сб. материалов Междунар. научн. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург : УГК, 2013. – С. 62-67.
10. Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / Сост. и комментарии И.Д. Гликмана. – М. : DSCH. – СПб. : Композитор, 1993. – 336 с.
11. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабинина. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
12. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 310 с.

Рось З.П.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ИНТЕГРАЦИЯ ФОЛЬКЛОРА В ДЖАЗОВУЮ МУЗЫКУ КАК ОДНА ИЗ ХАРАКТЕРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ДЖАЗА

Ведущие музыковеды, исследуя истоки и развитие джаза, считают ключевой проблемой современной джазовой музыки взаимодействие его с фольклором. Среди них известные своими исследованиями Е. Алексеев, А. Барбан, А. Баташов, Н. Белявина, В. Власов, Ю. Кинус, В. Конен, Э. Тайлер, А. Супрун, Е. Овчинникова, Д. Лившица, В. Тормахова и др.

Следует отметить, что фольклор был основой возникновения всех музыкальных направлений, и, оставаясь самостоятельной ветвью музыкальной культуры, по сей день является источником развития современной академической музыкальной классики, популярной музыки и профессионального искусства джаза в Украине.

Цель статьи – на основе общих и отличительных особенностей джаза и фольклора определить степень интеграции фольклора в украинскую джазовую музыку.

Специфика джаза как вида импровизационной музыки, определяется его происхождением, то есть качественным синтезом европейской и внеевропейских музыкальных культур, а также последующим уникальным процессом своего развития. Результатом этого стали приоритеты творческого начала и постепенный выход джаза за пределы этнических и территориальных границ. Джаз охватил в свой круговорот все мировое музыкальное искусство, множество музыкальных языков и музыкальных эстетических концепций, которые были реализованы во многих его течениях и направлениях [10].

Путь джаза к профессиональному искусству, который в процессе своего развития менял свою функциональную природу бытования, был достаточно сложным, что, безусловно, повлияло на его историческую судьбу. Проблему функционального развития джазового искусства разрабатывали в своих исследованиях А. Супрун и Н. Белявина, отмечая, что с самого начала в функциональном отношении джаз сочетал в себе две функции – прикладную и развлекательную. Показательным является тот факт, что в начале “научного освоения” джаза он привлек внимание ученых-фольклористов, которые рассматривали его как часть народ-

ной музыки. В истории джазовой литературы привычным является мнение, что «детство» джаза на этапе так называемого "архаического" периода развития, связывают с фольклором, одной из главных характеристик которого была именно прикладная функция. «Некоторые представители музыкальной науки склонны считать настоящим джазом только его начальные формы, в которых они видят истинную стилевую чистоту и первозданность» [4]. И с этой позиции прикладной характер джаза очевиден. Многие из его жанров были непосредственно связаны с сопровождением обрядов, с ансамблевым сельским музицированием. Непосредственными предшественниками джаза по В. Конен в своё время стали наполненные образами веры, страданий и протеста хоровые спиричуэлсы, которым предшествовали различные религиозно-песенные жанры: «ринг-шаут», «сонг-сермон» (песни-проповеди), «госпел» и «джюбили сонгс» (песни прославления); театральная музыка менестрелей; бытовые жанры: кек-уок, регтайм и, особенно, светская сольная лирическая песня негров с выражением тоски, безверия, безнадежности и одиночества, как аналог баллад – блюз [8, с. 14]. Говоря о влиянии блюза на джаз, необходимо отметить сильную эмоциональную выразительность и рассматривать джаз с присущими для него чертами – импровизация, свинг и бит, среди которых именно импровизация сближает его с фольклором. «Джаз – это настоящее искусство, основанное на высоком исполнительском уровне, овладении такой формой музицирования как импровизация, с помощью которой музыкант, демонстрирует свое мышление, вобравшее в себя элементы лексики и философско-религиозные концепции различных этнических регионов мира» [11]. В джазе акцент делается на сам процесс музицирования – процесс, происходящий в реальном, «живом» времени, который реализуется за принципами композиционного мышления.

Выйдя за рамки национальной культурной изоляции фольклорного периода, джаз одновременно с прикладной находит для себя другую функцию – развлекательную, что было связано с новыми условиями его существования после отмены в США рабства (1865 г.), когда жизнь большого города диктовала свои требования популярному искусству. Уже в начале XX века в джазе происходит переход к развлекательному музицированию, упоминание о котором в джазовом музыковедении сохранилось до середины 1940-х годов, то есть времени, когда джаз вступил в новую фазу своего развития и получил статус «профессиональной разновидности музыки». С этого момента на первый план выступает другая функция джаза – познавательная, которая апеллировал к интеллекту, к осмысленному восприятию музыки. Таким образом, пройдя различные стадии функционального развития, джаз «запомнил» и впитал характерные признаки каждой из тех музыкальных культур, которые определяли в то время главные его черты, и с которыми в будущем он будет активно взаимодействовать и находиться в активном творческом поиске. И, несмотря на то, что он, как часть общей культуры и мирового музыкального процесса, уже определил свое культурное пространство, на сегодняшний день этот вид музыкального искусства продолжает создавать предпосылки для синтеза традиционного и нового, для укрепления связей между различными формами и типами музыкальной культуры [4].

Несмотря на изменения в процессе развития своей функциональной природы, джаз не утратил влияния и тесных связей с фольклором. В музыкальной практике очень часто можно встретить прямое использование оригинального фольклорного материала, представленного в джазовой интерпретации. Это джазовые обработки оригинальных народных песенных или танцевальных мелодий. Исполняя свои этноджазовые композиции, музыканты часто обращаются не только к интонационно-ритмическому народному источнику, но и к имитации народной манеры исполнения. Например, на Международном джазовом фестивале «Jazz Bez» во Львове (2006-07 гг.) связями с национальной культурой отметилось Краковское Трио Иохима Менцеля («Mencel Trio»), композиции которого пронизаны народными интонациями польских песен и танцев – мазурок, полонезов и др. В своем творчестве Секстет «Пиккардийская терция» (Львов), исполняющих вокальные композиции из репертуара бывшей «зарубежной эстрады», часто выполняют слегка приджазованные популярные украинские народные и лирические городские песни-романсы, из которых особенно тепло слушатели принимают именно украинские песни. Белорусский вокальный септет «Камерата» находится стилистически на грани джаза и этномузыки, исполняя наиболее интересные и сложные этноджаовые композиции О. Воробёвой и О. Довнара, основанных или приближенных к белорусскому автентическому пению. В композициях, близких к аутентике, в исполнении ансамбля звучит народное горловое пение, пение открытым «белым» звуком, посредством чего певцы пытаются передать языческие славянские заклинания. В исполнении известного украинского секстета «ManSound», которого знают более за рубежом, чем на родине, одинаково органично в свежих оригинальных аранжировках звучат как духовная, классическая и популярная музыка, так и песни Beatles, негритянские спричуэлсы, украинские колядки и т.п. «Если во времена зарождения джаза музыкальный материал черпался с одной культурно-эстетической среды, например, в Северной Америке, то теперь он охватывает весь мир» [5, с. 5].

Также часто встречаются произведения, в которых использованы отдельные элементы одного или нескольких фольклорных пластов разного этнического происхождения в сочетании с разностилевыми приемами. Напри-

мер, большой оригинальностью по использованию фольклорного материала в своих композициях известен крымский гитарист Энвер Измайлов. Слушателей поражает не столько техника игры, сколько широта музыкального мировоззрения и свобода «перехода» из одной музыкальной культуры в другую. Например, в композициях гитариста фокстрот легко трансформируется в татарские мелодии, а тема «Карнавала» Хуана Тизоля уживается с украинским гопаком и звучанием русской «Дубинушки». Он может сыграть мелодию Beatles на 7/4, объединить в одной импровизации, например, болгарские и узбекские мотивы. Львовская джазовая группа фольк-фанк-квинтет «Шоколад» в своём творчестве продолжила традицию фанка и очень удачно сочетает её с родной музыкой: Latin-украинский фольклор-Swing, что определяет оригинальность исполнительского стиля группы. Характерным признаком времени является использование при выполнении этноджазовых композиций оригинального народного инструментария различного национального происхождения, значительно обогатившее джазовую музыку новым колористическим звучанием. Так, в Украине в составе джазовых ансамблей музыканты сегодня часто используют баян, домру, дрымбу, бандуру…[4]. Например, непревзойдённый в этом плане кларнетист со Львова М. Блощичак, максимально использующий в своих фольклорных импровизациях народные духовые инструменты, что является альтернативой джазовой традиции.

Во второй половине XX века джаз стал своеобразным полигоном для испытания многочисленных вариантов сочетания различных музыкальных систем, где уже к концу века можно услышать интонации, ритмические рисунки и инструментарий так называемых внеевропейских культур: стран Востока, Индии, Африки, Латинской Америки. Например, современному джазу характерны методы импровизационного развития формы, схожие с арабскими мугамами и индийскими рогами, предусматривающие вариационное или вариантное развитие темы, создание музыкального материала на основе выбранного звукоряда, комбинирование отдельных мотивов, ритмическое варьирование и др. [9, с. 58].

Таким образом, народное творчество занимает достаточно важное место в отдельных джазовых композициях и влияет на развитие джазовой стилистики, что выразилось в формировании такого направления как этно-джаз. Как утверждает профессор класса джазового фортепиано, известный пианист-исполнитель Леонид Чижик «сегодня все цивилизованные народы вышли из возраста национального самосознания и <...> мир стремится к единству. И джаз, как никакое другое искусство, несёт эту идиоматику <...> Есть фольклор, но теперь уже не украинский или греческий, а транснациональный» [6, с. 22].

Близость фольклора и джазовой музыки проявляется и через существенный признак – коллективность. Постепенное вовлечение всех слушателей в совместное творчество, на фоне которого одинаково свободно мог развиваться и отдельный индивидуум, создало уникальную форму концертирования первичной культуры каждого народа. Данная характерная черта фольклора – отсутствие разделения на исполнителя и аудиторию, стала фундаментальной особенностью всей эстрадной музыки, в том числе и джаза. Именно в этом наблюдается наиболее сильное влияние на слушателей, на их восприятие, вовлечение в общее музицирование, на объединение их в едином креативном акте. Появляется необходимость не только воздействовать, но и обязательно вызвать их ответную реакцию. Данная черта способствует объединению, подкреплённому не рационально, а за счёт эмоционально-аффективной образности [10, с. 44].

Итак, джаз – это музыка диалога, искусство коллективного интонирования, что происходит не только между музыкантами, на сцене, для которых важным является умение услышать партнера и вовремя среагировать, но и со слушателями, с целевой аудиторией, реагирующей на музыкальную информацию. Это все воспринимается не просто как музыкальный язык, а музыкальный разговор между всеми участниками конкретного музыкального события.

С фольклором джаз объединяет живое музицирование, устная форма бытования, применение методов передачи знаний от учителя к ученику, наличие импровизационного начала и т.п. Среди различных видов музыки только джаз обладает особенным феноменом – импровизацией, что роднит его с фольклором, свободным выражением музыкальных мыслей, которая реализуется в живом времени. Итак, уже по самой природе творчества искусство джазовой импровизации близко к фольклору.

На современном этапе развития джазового искусства наблюдается интеграция фольклора в джазовую музыку. В музыкальных композициях, основанных на фольклорном материале, используется как прямое цитирование оригинальных фольклорных образцов в джазовой интерпретации (джазовые обработки народных тем), так и отдельных элементов одного или нескольких фольклорных пластов разного этнического происхождения, а также воспроизведение манеры народного исполнения (пение открытым «белым» звуком, горловое пение) и использование в джазе оригинального народного инструментария.

Родство фольклора и джазовой музыки также ярко проявляется через коллективность творческого акта, искусство коллективного интонирования, которое наблюдается как между партнёрами на сцене, так и слушателями, напрямую воспринимающими и реагирующими на музыкальную информацию.

По самой природе творчества джаз является близким, но не тождественным отечественному фольклору, в том числе и внеевропейским профессиональным музыкальным культурам. Во всем богатстве общих народно-

интонационных источников между ними существует ряд различий, наиболее существенное из которых заключается в полиэтничности джазовой музыки, которая включает не одну национальную или региональную традицию, а представляет собой межкультурный сплав – «фьюжн», что позволяет говорить о её полистилистике, т.е. о межкультурном слиянии. Но сама сущность джаза остается неизменной. Джаз жив тем, что развивается, растёт и впитывает в себя все веяния современности, оставляя свою сущность неизменной.

В отличие от джаза, фольклор замкнут и самоизолирован, а главное, имеет доминантой не творческую функцию, а сохранение существующих традиций. В джазе, как разновидности импровизационной музыки, акцент концентрируется на самом процессе музицирования, основанном на принципах композиционного мышления. В итоге, различные доминантные признаки в этих видах музыкального творчества играют определяющую роль в их функционировании.

Таким образом, джаз в целом – уже не столько жанр и не один стиль, а разновидность музыкального импровизационного искусства, сочетание традиций музыкальных культур больших этнических регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Е.Е. Фольклор в контексте современной культуры / Е.Е. Алексеев – М.: Советский композитор, 1988. – С. 63-64.
2. Барбан Е. С. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) / Е.С. Барбан // Советский джаз: проблемы,события, мастера. – М.: Сов. Композитор, 1987. – С. 162-184.
3. Баташов А.Н. Феномен импровизации / А.Н. Баташев // Советская музыка – 1987. – №2. – С. 46-49.
4. Белявина Н.Д. Питанна функціонального розвитку джазу / Н.Д. Белявіна, О.В. Супрун. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ttp://www.info-library.com.ua/libs/stattya/376-pitannjafunktsiona-rozvitku-dzhazu.html
5. Власов В. Фольклорні витоки джазу / В.Власов, В. Мурза // Джаз. – № 2. – К., 2006. – С. 5–6.
6. Кизлова О. Пианист Леонид Чижик о джазе и не только / О. Кизлова // Джаз. – № 1 – К., 2006. – С. 19-22.
7. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. / Ю. Кинус. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 188 с.
8. Конен В.Д. Рождение джаза / В.Д. Конен. – М.:Советский композитор, 1990. – Изд. 2. – 320 с.
9. Супрун О. В. Поєднання джазу та класики в контексті "музики ЕСМ" / О.В. Супрун // Мистецтвознавчі записки. – Вип 24. – К., 2013. – С.54-59.
10. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. – М.: Политиздат, 1989.
11. Философия джазовой музыки. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jazzyart.livejournal.com/6106.html

Руткевич С.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГЕМИТОНИКИ И ДОДЕКАФОННОЙ (СЕРИЙНОЙ) ТЕХНИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВАНГАРДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Возникновение в современной музыке многочисленных новшеств повлекло за собой существенное изменение в композиторском мышлении, что отразилось на способах сочинения произведений, и, соответственно, на подходах к их анализу. По мнению Ю. Холопова, «существующая структура науки ориентирована на музыку XVI–XIX вв… Разделение музыкальной теории на три (вместе с инструментовкой на четыре) дисциплины – гармонию, полифонию, музыкальную форму… целесообразно при изучении Моцарта и Чайковского, но становится помехой для глубокого охвата явлений Новой музыки нашего времени» [цит. по 1, с. 47-48]. Для анализа современных сочинений российский музыковед В. Ценова считает наиболее подходящим применение такого понятия как «структура» (лат. «строение», «устройство») [3, с. 276]. Практической реализацией структуры в современной музыке и становятся композиторские техники.

Как отмечает Т. Кюрегян, композиторская техника, весьма сложное и неоднозначное понятие, представляет собой «… тот или иной метод организации (обращенный к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь, таким образом, из сферы внехудожественного («сырой действительности») в художественную» [1, с. 277]. Возникновение в XX в. множества композиторских техник является одним из наиболее значимых феноменов современной музыки, который повлек за собой существенные изменения в области композиции и инструментального исполнительства. Именно новые способы организации музыкального материала, возникшие в современной зарубежной музыке, позволяют оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов.

До XX в. композиторская техника была типизированной, общей для всех композиторов и рассматривалась только лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у различных авторов, в различных жанрах и т.д. В современной музыке в результате индивидуализации творчества, установки на поиск в каждом новом сочинении оригинальных композиторских решений композиторская техника, разделившись на множество видов, приобретает особое значение.

Так, Ю. Холопов пишет, что композиторские техники, несущие в себе «легко понимаемое обобщение выразительности, уже давно стали особого рода типами музыки, чем-то вроде художественных жанров» [2, с. 559]. Как были жанрами струнный квартет, фортепианная соната и т.д., отмечает исследователь, так ими стали «сонорика ансамбля ударных без определенной высоты звучания, пуантилизм, (народноладовая) модальность, электроника, пространственная музыка, микрохроматика и другие «технические» определения музыки» [2, с. 559]. В рамках авангардной музыки и музыкального постмодернизма сформировался целый ряд композиторских техник. В данной статье мы рассмотрим особенности использования додекафонной (серийной) техники и гемитоники в произведениях авангардного направления белорусских композиторов.

Додекафония – техника композиции, в которой вся ткань выводится из единственного первоисточника – избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. Данная последовательность называется серией. Серия может состоять не только из двенадцати, но и из любого другого количества звуков. Основными формами серии являются: прямая, ракоходная (звуки серии располагаются от конца к началу), инверсионная (все интервалы серии откладываются по вертикали в обратном направлении), ракоходно-инверсионная (звуки инверсии читаются от последнего к первому). Изобретателем додекафонии традиционно считается А. Шёнберг («Вальс», ор. 23, 1923 г.). Распространение серийного принципа организации на другие компоненты музыкальной ткани (чаще всего ритм, динамику, артикуляцию) привело к появлению сюрреализма (одно из первых произведений – «Структуры» П. Булеза, 1952 г.).

Гемитоника (от греч. hemitónion – полутон) – техника композиции, основанная на автономном использовании двенадцати тонов, без объединения их в серию (первые образцы – А. Веберн «Песни» на стихи С. Георге, ор. 3, 1908 – 1909 г.; А. Шёнберг Второй струнный квартет, ор. 10, 1908 – 1909 г.). Гемитоника как условие современного музыкального мышления является важнейшей основой современной композиции.

Использование додекафонной (серийной) техники встречается во многих произведениях авангардного направления белорусских композиторов. Различные формы серии используются В. Кузнецовым в «Патологических танцах», где их узнаваемость трактуется как назойливость, навязчивость, а также в «Четырех инвенциях» для флейты соло, где применение внетактового построения, троекратного повторения нот, эффекта «таяния» двенадцатитонового ряда придает звучанию пьесы яркий, взволнованный характер. Додекафония в «Ленте Мебиуса» для семи исполнителей, а также в Симфонии №10 Ф. Пыталева ассоциируется с упорядоченным устройством мироздания. В Сонате для кларнета и фортепиано А. Безенсон двенадцатитоновость является символом бесконечности вселенной и духовного мира человека. В ее же «Семи комбинаторных инвенций на пять звуков» строгое звучание серии приобретает разнохарактерный, импровизационный облик благодаря использованию элементов алеаторики, а также динамическим, ритмическим, темповым и артикуляционным изменениям. Пуантилистически окрашенная двенадцатитоновость в партии флейты формирует образную картину дождя в произведении Д. Лыбина «Отражение солнца в воде». Трагичностью и холодом наполнено звучание додекафонии в «Пейзаже-86» О. Залётнева, где в каждом из трех разделяющих серию сегментов образуется старинная риторическая фигура крест. В произведении Г. Гореловой «Три портрета Радославы» двенадцатитоновая серия, возникающая в партии флейты, является монограммой Р. Аладовой, ее музыкальным символом. Неспешное, не громкое звучание серии формирует загадочный, мистический характер второй части «Театрального дивертисмента» О. Залётнева. Как видно из приведенного, отечественные композиторы творчески используют додекафонную (серийную) технику, чаще всего придавая ее упорядоченному звучанию различное символическое значение, способствующее раскрытию программного замысла сочинения.

Гемитоника также нередко используется белорусскими композиторами, работающими в авангардном направлении. С ее помощью Д. Лыбин передает беспокойность ветра в пьесе «Из сказок весеннего ветра», создает остроту и импульсивность в сочинении «Среди ударов сердца», печаль, глубокое переживание в «Lamento with cradle tune». Внутренний мир души человека, таким образом, выражается в «Path in the Clouds» Е. Поплавского, противоположность характеров партий флейты и фагота – в сочинении Д. Смольского «К вопросу о взаимопонимании…». Яркая, волнительная образная картина формируется Г. Ермоченковым в «Поэме» для фагота соло и «Поэме» для флейты соло также во многом благодаря применению гемитоники. Энергичным (первая и третья части), а также таинственным характером (вторая часть) звучания отличаются «Маски» С. Кортеса. Экспрессией наполнена гемитонно организованная партия тубы в «Канцонетте» А. Литвиновского по причине подвижного темпа и высокого регистра инструмента. При помощи данной техники В. Копытько добивается особой выразительности в «Библейских сценах». В произведении «Лента Мебиуса» для семи исполнителей В. Кузнецова гемитоника символизирует несовершенство мира, она же способствует выражению драматизма в его «Ритуале» для тромбона соло. В «Песне Кевич-птицы», а также первой части пьесы «Три портрета Радославы» Г. Гореловой данная техника позволила достигнуть флейте правдоподобной имитации птичьего пения, в «Одинокой идиллии» и «Пасторали» прозрачная фактура отличается задумчивостью, трепетным характером. Гемитоника используется отечественными композиторами как средство раскрытия программы, заложенной в названии произведения.

Таким образом, анализ ряда произведений авангардного направления белорусских композиторов показал, что применение додекафонной (серийной) техники и гемитоники, активно привлекаемых для воплощения в музыке различных художественных образов и расширяющих ее выразительную сторону, носит весьма распространенный характер, причем конструктивная, техническая сторона организации музыкального материала зачастую подчинена определенной художественной идее, программе, обозначенной в названии сочинения, или в подзаголовке к нему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теория современной композиции / В.С. Ценова [и др.]; отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – 624 с.
2. Холопов, Ю.Н. Гармония: практ. курс / Ю.Н. Холопов. – М., 2003. – Ч. 2: Гармония XX века. – 624 с.
3. Ценова, В. Структурный феномен Новой музыки: техники композиции / В. Ценова // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сб. ст./ Московская гос. конс. им. П.И. Чайковского; сост. и науч. ред. В.С. Ценова. – Москва, 2003. – С. 275–283.

Руткевич С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ, ОРИГИНАЛЬНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА КАК СРЕДСТВО РАСШИРЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Духовые инструменты, обладающие широким спектром уникальных исполнительских возможностей, активно используются в произведениях современных композиторов. Возникновение в XX в. множества композиторских техник (ранее композиторская техника была типизированной, общей для всех и рассматривалась только лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у различных авторов, в различных жанрах и т.д.) является одним из наиболее значимых феноменов современной музыки, который повлек за собой существенные изменения в области инструментального исполнительства. Так, Ю. Холопов пишет, что композиторские техники, несущие в себе «легко понимаемое обобщение выразительности, уже давно стали особого рода типами музыки, чем-то вроде художественных жанров» [1, с. 559]. Новые композиционные принципы, возникшие в зарубежной музыке, открыли ранее неведомые как художественные, так и технические возможности такой яркой и самобытной группы инструментов, как духовые. Существенное расширение образной сферы, раскрепощение музыкального языка позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов.

Театрализация, оригинальное использование сценического пространства являются весьма оригинальными и эффектными способами расширения выразительных средств духовых инструментов. Как пример рассмотрим несколько произведений различных авторов.

Пьеса «Triangles I» (1987) (англ. Треугольники I) американского композитора Т. Стивенса написана для трех труб. Сочинение состоит из трех частей, при исполнении каждой из них трубачи находятся на сцене, выстроившись в определенном порядке. В первой части – в виде широкого равностороннего треугольника, причем, первый трубач, находящийся в глубине сцены, должен направить раструб инструмента в сторону слушателей, а второй и третий, стоящие на краю сцены – друг на друга. Во второй части второй и третий трубачи находятся близко друг от друга, в результате чего образуется равносторонний треугольник. В третьей же части все исполнители максимально близко приближаются друг к другу, образуя равнобедренный треугольник, при этом второй и третий трубачи должны направить раструб своих инструментов в сторону первого трубача (Рис. 1).

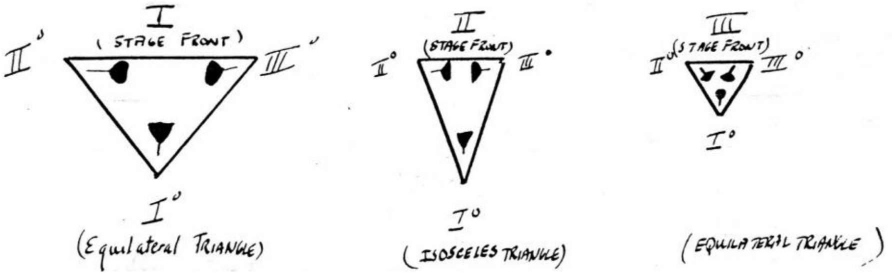


Рис. 1 – Стивенс Т. «Треугольники I», схема расположения исполнителей

В начале первой части второй трубач исполняет трель на ноте «си» первой октавы в предельно тихой динамике и полностью погрузив сурдину в раструб инструмента. Характерно, что трель, по указанию ком-

позитора, должна исполняться всеми трубачами с помощью неполного нажатия вентилей духового инструмента, в результате чего образуется необычная тембровая краска, характеризующаяся приглушенным, интонационно неточным звучанием. По мере увеличения силы звука исполнитель постепенно вынимает сурдину из раструба трубы, поворачиваясь в сторону первого трубача. Первый трубач продолжает исполнение трели в той же динамике и с таким же положением сурдины, словно перехватывая эстафету у второго трубача, при этом постепенно, в процессе усиления силы звука и полного освобождения раструба инструмента от сурдины, поворачивается в сторону слушателей. Достигнув максимальной яркости звучания трубы, первый трубач должен медленно разворачиваться в сторону третьего трубача, постепенно ослабляя силу звука и погружая сурдину в раструб инструмента. Третий трубач проделывает те же действия в обратном порядке, постепенно прекращая игру. Так, звук, зародившись в одной стороне концертного зала, словно неспешно проплыв мимо слушателей, растворяется в другой ее части.

Во второй части сочинения первый трубач, находясь на некотором отдалении от второго и третьего, продолжает исполнять трель на ноте «си» первой октавы, раскрашивая ее монотонное звучание с помощью применения различных положений сурдины в раструбе инструмента. Он словно пытается не встревать в развернувшийся бурный диалог рядом находящихся второго и третьего трубача, партии которых построены на основе серии из первой части произведения. В третьей части «Triangles I» в спор включены уже все три исполнителя, находящиеся на близком расстоянии друг от друга. В финале произведения, символизируя достижения согласия, в партиях труб воцаряется звучание си-минорного кварт-секст-аккорда.

Различные способы расположения исполнителей на сцене позволяют композитору создавать необычные «стереофонические» звуковые эффекты, существенно оживляющие общее восприятие музыкального произведения. Так автор формирует перед слушателем яркую образную картину, в которой исполнители являются драматическими актерами, исполняющими каждый свою роль в небольшом спектакле, а партии труб становятся своеобразным текстом пьесы.

В произведении американского композитора Дж. Крама «Vox balaenae» (1971) (лат. Голос кита) задействовано три инструмента – флейта, виолончель и фортепиано. Кроме того, используются также помпейские тарелочки, на которых играет виолончелист. Замысел данного сочинения возник у автора в 1969 году, когда он услышал запись голоса кита. Звучание всех трех инструментов усиливается с помощью электронной аппаратуры. Кроме того, композитор предписывает всем исполнителям надеть черные полумаски, которые должны символизировать мощные, безликие силы природы, а также обязует исполнять данное произведение при голубом освещении, символизирующем океан, что значительно расширяет образную сферу сочинения. В целом образуется яркое, необычное сонорное звучание, напоминающее плеск волн первобытного океана, крик чаек, таинственные голоса китов.

«Секвенция V» Л. Берио, написанное для солирующего тромбоана, посвящена одному из выдающихся клоунов XX в. – Гроку (Grock), часто использовавшему в своих выступлениях музыкальные инструменты, с которым композитор был хорошо знаком. Именно данное обстоятельство обусловило тот факт, что музыканты-тромбонисты, исполняющие сочинение, зачастую выходят на сцену в клоунском гриме и их движения носят эксцентричный, юмористический характер. Произведение построено с использованием элементов театрализации, что значительно обогащает содержательную сторону музыки, наполняя ее звучание глубоким смыслом. Важное место в процессе исполнения рассматриваемого нами сочинения занимает также и освещение концертной площадки, подчеркивающее отдаленность исполнителя от публики. Кроме того, во время игры в специально отмеченных композитором местах солист активно жестикулирует тромбоном, руками. В сочинении композитор размышляет над темой одиночества, обреченности, скрываемой под маской веселья и беззаботности, экспрессивное звучание духового инструмента передает всю гамму человеческих переживаний.

Белорусские композиторы также обращаются к использованию театрализации, оригинального использования пространства в своих произведениях. Элементы театрализации присутствуют в таких произведениях как «Золотая лихорадка» В. Курьяна, где обыгрываются образ прихода старателей на прииск и их работа по добыванию золота, «К вопросу о взаимопонимании…» Д. Смольского, в котором легкость, ветреность флейты и размеренность, солидность фагота представлены здесь как две разные индивидуальности, ведущие между собой диалог. И, кроме того, здесь присутствует оригинальное пространственное положение исполнителей (спиной друг к другу), символизирующее противоположность характера звучания их партий. В «Ритуале» для тромбона соло В. Кузнецова тромбонист должен соблюдать церемонию выхода, исполнения и ухода, что придает пьесе необычность, оригинальность звучания. Элемент пространственной техники присутствует в сочинении В. Кузнецова «Письма маркиза де Сада», в котором чтение текста декламатором за сценой одновременно со звучанием трио инструментов формирует тонкий лирический колорит.

Таким образом, применение театрализации, оригинальное использование сценического пространства значительно расширяет выразительные возможности духовых инструментов, и белорусским композиторам стоит, по нашему мнению, более активно применять в своем творчестве данные способы организации музыкального материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов, Ю.Н. Гармония: практ. курс / Ю.Н. Холопов. – М., 2003. – Ч. 2: Гармония XX века. – 624 с.

Смирнова И.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

«ПОПУЛЯРНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА»: СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ

Интенсивное развитие науки и техники в течение XIX – начала XXI в., их взаимосвязь и взаимодействие, превращение науки в непосредственную производительную силу составляет одну из важнейших сторон современной научно-технической революции. Наука становится силой, непрерывно революционизирующей технику. В свою очередь, техника постоянно стимулируя прогресс науки, выдвигает перед ней новые требования и обеспечивает ее все более точным и сложным экспериментальным оборудованием. На базе научно-технических достижений и открытий происходят качественные изменения во всех отраслях человеческой деятельности, в том числе и в художественном творчестве.

Достижения в области электроники и компьютерных технологий в XX в. дали возможность использования их потенциала в музыке, способствуя возникновению новой разновидности музыкального искусства – электронной музыки. Электронная музыка стала феноменом музыкального искусства XX – начала XXI века, имеющим свои специфические особенности и свою историю развития.

Термин «электронная музыка» (англ. electronic music) в широком смысле обозначает музыку, созданную и обработанную путем использования электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры. Впервые он был употреблен около 1950 г. немецким физиком В. Майер-Эплером для определения музыки, создаваемой с помощью генераторов низкой (звуковой) частоты, электрические колебания которых записываются на магнитную ленту и воспроизводятся на магнитофоне. Такая музыка значительно отличается от музыки, исполняемой на акустических музыкальных инструментах, звучащих в силу своих, присущих именно им, физических свойств. Как отмечают П. Мещанинов и Ю. Холопов, «в электронной музыке объектом работы композитора является не только звуковая ткань и композиция в целом, но и звуковой материал. Звуки и звучания «сочиняются», синусоидные чистые тоны («атомы звучания») складываются в музыкальные тоны и шумы («молекулы»)» [1, с. 515]. Отсюда следует вывод, что в содержание понятия «электронная музыка» не входит музыка, созданная традиционным способом, и исполняемая на электроинструментах, таких, как электрогитара, электробас и другие. Подобные электроинструменты всего лишь расширяют рамки звучания традиционных музыкальных инструментов. Как и другие, они служат только для исполнения уже написанной традиционным способом музыки, которая в значительной мере отличается от музыки, создаваемой в студии с использованием специализированных электронных устройств, электронных музыкальных инструментов и соответствующих приемов композиторов – приверженцев электронной музыки.

Следует отличать электронную музыку и от конкретной музыки. Их главное отличие заключается в источнике происхождения звука. Электронная музыка представляет собой музыку, синтезированную из звуков, которые были получены на электронных музыкальных инструментах. При этом акцент композиторов по-прежнему лежит в области сочинения мелодии и ее дальнейшего развития. Конкретная музыка представляет собой запись конкретных звуков мира природы или повседневной жизни, подвергнутых различным преобразованиям, в результате сочетания которых создаются произведения. Однако в настоящий момент уже не приходится говорить о создании музыкальных произведений электронной музыки в строгом соответствии с критериями ее создания. В действительности она очень часто взаимодействует с другими разновидностями музыки. Так, одно и то же произведение электронной музыки может состоять одновременно и из звуков природы, и из созданных техногенным способом электронных звуков. К ее исполнению могут привлекаться как музыканты-исполнители на акустических инструментах, так и на электронных. К тому же созданное ими звучание может быть обработано на компьютере, придавая произведению новый акустический облик.

Как автономная разновидность музыкального искусства электронная музыка имеет свои особенности. Ее специфическими особенностями являются: 1) использование электроники – электронно-акустической генерирующей, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры для создания музыкальных произведений; 2) возможность обработки звука электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратурой, посредством чего можно добиться любого вообразимого звука, включая его синтез с другими звуками, шумами; 3) наличие в памяти электронного музыкального инструмента различных (в том числе несуществующих в природе) тембров, 4) возможность использовать любой звукоряд (полутоновый, четвертьтоновый и др.) и любую лабильность музыкальной интонации. Наряду с «чистыми тембрами» здесь возможны любые звуки с неопределенной или неустойчивой высотой, начиная от самого простого звука струны, и заканчивая самыми сложными синтетическими звуками, а также шумами. Все они служат материалом для создания новых музыкальных произведений; 5) наряду с мелодией, гармонией, ритмом, полифонией и другими средствами музыкальной выразительности в электронной музыке существует возможность использовать значительное число изобразительных приемов (звукоизобразительные эффекты – сэмплы живой природы), естественных шумов и электронных «космических» звуков, что вносит приятное разнообразие в звучание произведений; 6) возможность применения средств выразительности любой формы монтажа, как инструментальной, так и вокальной музыки или их синтез, в том числе и с любыми звуками и шумами природы; 7) для исполнения электронной музыки отпала обязательная необходимость в музыкантах-исполнителях. Одна и та же аппаратура используется как для сочинения, так и для исполнения музыки; 8) изменились приемы нотной записи. Нотная запись произведений электронной музыки не ограничивается возможностями классического пятилинейного нотного стана.

На протяжении своего исторического развития электронная музыка развивалась в двух основных направлениях: академическая электронная музыка и популярная электронная музыка. «Академическая электронная музыка – вид академической музыки, при создании и исполнении которой используются электронные музыкальные инструменты и технологии. В кругу профессиональных музыкантов «академической электронной музыкой» называют творения наиболее известных композиторов, работавших в сфере музыкального авангарда, экспериментальной и альтернативной музыки… – Эдгара Вареза, Пьера Шеффера, Эдуарда Артемьева, Софью Губайдулину, Эдисона Денисова, Шандора Калоша, и др.» [2]. В отличие от академической музыки, популярная электронная музыка сформировалась в рамках массовой музыкальной культуры. В этой связи ей одинаково присущи как генетические черты электронной музыки в целом, так и специфические черты, характерные для массовой популярной музыки. Ее распространение в рамках массовой культуры было обусловлено одной из тенденций развития электронных музыкальных инструментов, а именно тенденцией к упрощению этих инструментов и, соответственно, к значительному снижению их стоимости. Это обстоятельство подогрело интерес к музыкальному творчеству не только у профессионалов, работающих в сфере поп-музыки, но и у любителей музыки, послужив мощным толчком к ее массовому распространению, и шире – к содействию в деле популяризации электронной музыки в целом.

Массовая общественная востребованность популярной электронной музыки объясняется широким кругом восполняемых ею потребностей и запросов современного человека. Как особый вид человеческой деятельности и относительно самостоятельная художественная система она осуществляет социальные функции: функцию отражения действительности, коммуникативную, развлекательную, эстетическую, эвристическую, гедонистическую, познавательную и др. Ее общественная востребованность способствовала тому, что в рамках поля ее презентации сформировался новый вид художественного творчества – диджеинг (англ. DJing), стремительно набирающий свою популярность в мире.

В настоящее время популярная электронная музыка представлена двумя ее видами: 1) музыка для танца, которая характеризуется четким устойчивым ритмом, характерным для различных жанров танца, 2) музыка для слушания, где четкий ритм отсутствует. Танцевальная музыка включает следующие стили: Хаус (House), Транс (Trance), Брэйкбит (Breakbeat), Техно (Techno), Кислотный хаус (Acid House), Хардкор (Hardcore), Хип-хоп (Hip-hop), Драм-н-бас (Drum n' bass) и другие. Данные стили, помимо четкого танцевального ритма, отличаются минимализмом в средствах музыкальной выразительности, остинатной структурой композиции, а также частым использованием вокала в качестве контрапункта синтезаторной аранжировке.

Среди стилей музыки для слушания можно назвать следующие: 1) *Эмбиент* (англ. ambient, букв. – окружающий) – стиль современной электронной музыки, названный атмосферной музыкой, основанной на использовании сэмплов живой природы, естественных шумов и электронных «космических» звуков. Характерной чертой стиля является почти полное отсутствие бита (иногда, правда, можно услышать мягкие и завораживающие драм-партии), состояние релаксации; 2) спокойный, умиротворенный *Нью-эйдж* (англ. new age music – музыка нового века) – квазиинтеллектуальная коммерческая музыка 1980-х годов. Характеризуется звучанием «живых» инструментов или естественных звуков, включенных в плотную компью-

терную подложку. Для стиля нью-эйдж обычно отсутствие традиционной мелодики, она направлена скорее на медитацию или расслабление, нежели на слушание или танцы; 3) *Электронный рок* – объединяющий исполнителей рок-музыки, ориентированных на использование синтезаторов как главного музыкального выразительного средства.

Широкому распространению популярной электронной музыки способствовало творчество таких исполнителей (выходцев из «новой волны»), как Depeche Mode, The Police, Japan, Talking Heads, Public Image Limited, The Cure, Oingo Boingo, The Jam, Ultravox, Blondie, The Clash. Их творчество сформировало не только звучание 1980-х годов, но и повлияло на дальнейшее развитие. В настоящий момент популярная электронная музыка представлена такими авторами-исполнителями, как: Astral Projection, Armin van Buuren, The Prodigy, Mefissto, DJ Marco-Ferrero, Impact Frequency, BT, Paul Oakenfold, Robert Miles, Thom Yorke, Piraxinol, Thelma and Clyde, Hlaminol, ElektroZond, Владимир Субботин, Giorgio Moroder, Susumu Hirasawa (Сусуму Хирасава), Lovely Virgins, Братья Полунины, Project Psychomorph, Виктор Панов, Kyrstyn Pixton, Grendel, In Strict Confidence, E Nomine, Zero Cult, Omfo, Zynic, Cephalgy, Diary Of Dreams, Empusae, Dazzle Dreams, Recoil, Катя Чехова, Hocico, Informatik, DJ Reformator и другими широко и известными в мире музыкантами.

Таким образом, популярная электронная музыка позиционирует себя в обществе как разновидность электронной музыки, которая создается при помощи использования электронных музыкальных инструментов и технологий, и ориентирована на массовое потребление. Она имеет свою специфику (генетически унаследованную от электронной музыки), а также свою историю развития, свои музыкальные жанры, стили, функции и формы презентации в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мещанинов П.Н. Электронная музыка / П.Н. Мещанинов, Ю.Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1973–1983. – Т. 6. – С. 515.
2. Академическая электронная музыка [электронный ресурс]. Режим доступа: http://new-reath. ucoz.ru/publ/akademicheskaja_ehlektronnaja_muzyka/1-1-0-90516.html. – Дата доступа: 18.10.2015

Стасюк С.А.
(Украина, г. Донецк)

ЖАНРОВАЯ АРХЕТИПИЧНОСТЬ КАК ОСНОВА ЦЕЛОСТНОСТИ ОПЕРЫ

«Живой организм целостен. И в нем не может быть ничего, не организованного силами жизни; если бы было хоть что-нибудь неживое, тогда бы разрушилась бы и вся целостность организма. Он существует только как раскрывающая себя сила жизни или формообразующая идея: или же его вовсе нет... Точно так же и организм художественного произведения: если бы было в нем нечто случайное, то оно свидетельствовало бы, что произведение не воплотилось во всех своих частях [9, с. 128-129].

Вопрос целостности – один из важнейших в определении художественных достоинств произведения, а потому при изучении актуальных сегодня тем историографии и эволюции, драматургии и сценической интерпретации опер он может быть вынесен на одно из первых мест. Проблема целостности оперного сочинения вновь возвращает нас к вечному вопросу соотношения содержания и формы, духовного смысла и драматургических принципов оперы.

Природу художественного содержания оперы и законов ее целостности определяет лежащий в ее основе жанр, сформированный, как правило, в архаике, но устойчиво проявляющий себя в художественных стилях разных эпох. Несмотря на постоянные обновления, структура жанра остается неизменной. Сохраняя себя за счет жанровой памяти, которая, по сути, является архетипом, жанр может рассматриваться как «функционально-историческая категория», «концепт в структуре констант культуры» [5, с. 36]. Жанровый архетип создает систему взаимосвязей, действующих внутри оперного произведения, обусловливая единство поэтики и формы оперы, ее ментальную и историческую характерность.

В центре внимания статьи – категория жанровой архетипичности, рассматриваемая на уровнях принципа системной организации музыкального текста оперы и явления, характерного для лучших образцов оперы. Из понимания ее природы формируется актуальный метод целостного системного анализа оперных сочинений, направленный на выявление жанровой первоосновы оперы и связанного с ней комплекса конструктивных и интонационно-содержательных компонентов. Это позволяет говорить о широко разветвленной жанровой типологии опер, обусловленной влиянием и сходством с жанровыми архетипами ушедших столетий, разнообразием их национальных образцов.

Способы индивидуально-стилевого решения оперы могут быть определены в соотнесении ее жанрового архетипа, как универсально схематичного ядра, с мифологемой, представляющей видоизменения архетипа в контексте раскрытия художественного смысла. Избранный композитором жанровый код (генотип) создает систему взаимосвязей, действующих внутри оперного произведения. Определение его архетипических истоков – путь к раскрытию глубинной природы художественного содержания и смысла оперы, постижению законов ее целостности и стилевого своеобразия, определению ее места и роли в историческом процессе жанровой эволюции. Архетип (прожанр или протожанр) при этом выступает в роли генезиса принципов структуры и содержания, то есть структурно-смысловой матрицы произведения. Жанр может исчезнуть, а может возродиться, если воссоздаваемый им архетип будет вновь соответствовать требованиям времени.

Архетип рожден онтологической природой знания, в то время как жанр, названный М. Бахтиным «творческой памятью искусства», является продуктом сознательного творческого акта. Жанр черпает «эстетический потенциал» для художественного преобразования фактов языка в архетипах, моделях культуры, которые общество выработало на той или иной ступени своего развития. Отсюда понимание жанра как функционально-исторической категории. Объединяющая понятия категория «жанровый архетип» наделена способностью «проявлять» и возрождать исторически устойчивые формы художественных типов миромоделирования.

Жанр отвечает за формы связи музыки с действительностью, а значит, определяет «способ существования произведения» [1]. Архетипы музыкального произведения выполняют функции коммуникации и коннотации, настраивая слушателя на соответствующее восприятие, а также выявляя авторское отношение к содержанию и художественно развертываемому смыслу.

Семиотика жанра вписывается в более широкое образование – семиотику культуры. В иерархии культурных феноменов и их иерархического взаимодействия связующим моментом между жанром и миром культуры является стиль. По мнению В. Бычкова, «стиль – это... эстетический почерк эпохи (направления, школы, личности), эстетическая модель отображения (система характерных принципов организации художественных средств и приемов выражения), внутренне одухотворенная жизненно важными для данной эпохи невербализованными принципами, идеалами, творческими импульсами из высших уровней реальности. Если нет этой одухотворенности, стиль исчезает [2, с. 284].

Специфика исполняемого музыкального жанра, в определениях А. Сохора, В. Цуккермана, С. Скребкова конкретизирует приметы внутренней и внешней сторон жанра, указывая на важность их развития во взаимодействии наследуемых признаков (генотипа) и условий окружения, то есть, существования. Внутренняя соответствует содержанию, внешняя определяет форму передачи информации, способ общения. В этой связи архетип рассматривается в качестве семантической, внутренней стороны (как означаемое) жанра. Жанры могут демонстрировать характерные для стиля устойчивые типы содержания, форм выражения, исполнения, иных художественных функций, пр. Однако, как указывает Е. Назайкинский, в каждом случае в стиле непременно предполагается единый генезис. «Совокупность музыкальных явлений – произведений, фольклорных творений, исполнительских интерпретаций и т.п. – необходимым образом соотносится с одним породившим эти явления источником – творчеством конкретного композитора, определенной эпохи, < ...> культуры, нации, жанрового локуса и т.д.» [7, с. 94] . Именно жанровый подход позволяет увидеть в опере не только отдельные проявления стиля, но и дает возможность говорить обо всей культуре в целом.

Внутренняя жанровая архетипичность оперы, представляя собой «игру архетипических содержаний», «смыслов», раскрывает авторскую позицию, «скрытое» содержание. Местоположение задействованных жанровых архетипов играет определенную роль в ходе драматургического движения. Жанровый подтекст вокальных характеристик героев оперы указывает на главные черты их характера или состояния («обобщение через жанр»). В произведениях, наделенных метафоричностью, архетипы жанров могут иметь значение символа, будучи использованы согласно с развитием действия или в парадоксальном противоречии с ним.

Внутренняя организация масштабного целого всегда многоуровневая, однако, топика жанрового архетипа обусловливает единство всех компонентов. Предлагаемый алгоритм анализа оперы с точки зрения ее жанровой архетипичности учитывает метод Г. Кулешовой, рассматривающий оперную драматургию на сценарно-драматическом, музыкально-драматическом и архитектоническом уровнях [4,с. 171][22].

Первый уровень показателен для выяснения архетипических ситуаций, образов и приемов драматургического сюжетного развития, действующих в рамках определенных жанровых закономерностей. Очевидна его принадлежность к глубинным и универсальным первоосновам художественного сознания, демон-

[22] Методика целостного анализа оперы существенно дополнена разработками теорий *структурного* (М. Черкашиной-Губаренко) и *системного* (И. Налетовой) целостного анализа оперы, методом детализированного анализа авторского текста (Е. Ручьевской) , вниманием к проблемам композиторской режиссуры (М. Сабининой, Р. Берченко).

стрирующим родовые признаки жанровой архетипичности в опере. Важным компонентом при этом оказывается топос – обрисовка места происходящего, образ художественного пространства оперы, «место разворачивания смыслов»[10]. В каждом случае единство эмоционального колорита и духа времени выдерживается при опоре на определенный жанровый архетип оперного повествования.

На втором уровне исследуются жанровые корни музыкального языка, интонационной природы мелодики («жанры внутри жанра»). И это уже ступень прямого проявления композиторского «вмешательства» в сценическое действие, индивидуальная трактовка исходных законов архетипического художественного сознания. Музыкальный текст непосредственно связан с фабулой и сюжетным развитием, но заявлен в соответствии с индивидуальностью авторского решения. Жанровая характерность музыкального языка может служить обрисовке образа, в произведениях, наделенных метафоричностью, обретать значение символа и т.д. Рядоположение контрастных по семантике вокальных или инструментальных жанров усилит остроту драматических ситуаций и кульминаций.

. Топика жанра вводит в оперу свой музыкальный модус (термин Е. Назайкинского) [6, с. 194], по нашему мнению, соответствующий значению локуса, как показательного фрагмента, определяющего музыкально-языковую структуру произведения, в частности его интонационного материала. Отсюда – важность прочтения интонационного текста, герменевтики смыслов и значений интонационных знаков. Жанровая память формирует в нашем музыкальном сознании собирательный, типологический образ интонационной модели. Анализ жанровой генетики интонаций, процесса музыкального интонирования и формообразующего развертывания музыкальной мысли дает возможность ощутить индивидуальные особенности передачи содержания широчайшего образного спектра – «от состояния души» до «состояния мира».

Понятие жанрового начала как знака обобщенного качества по их музыкальному характеру, впервые появилось в работах С.С. Скребкова [8]. Рассматривая жанровые основы музыкального тематизма, исследователь выделил три основных вида первичной жанровости: ариозную распевность, или кантиленность (как расширение понятия песенности); моторность (с включением всех видов танца, марша, переданных музыкой трудовых движений и т.д.); декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация.

Со временем, обозначению сферы «сакрального» в опере стали служить: молитвенное пение, хорал, знаменный распев, колокольные звоны, символическое изображение креста в музыкальном тематизме. Профанный мир выражен более прямолинейно и широко. Его музыкальные архетипы коренятся в синкретизме календарных и бытовых обрядов, жанрах танцевальной и военной музыки,, карнавальной культуре. Обрисовывая этот мир, композиторы включали в действие оперы яркие и выразительные массовые сцены народных празднеств, гуляний, плясок, обрядов (пир, ярмарка, торжище, гуляние на площадях, балаганные представления, хороводы, шествия, карнавалы, маскарады, сцены бала, турниров, пр.)

Третий уровень целостного анализа обращает внимание на жанровую природу музыкальных форм оперы, подчиненную композиции целого. В архитектонических строениях оперы обнаруживаются жанровые признаки разных форм повествования: мифов, летописей, баллад, легенд, сказаний,, притч, лирических драм, новелл, романов, пр. Именно здесь проявляется свойственная жанровому архетипу гибкость перемещения во времени, способ раскрытия сути содержания через индивидуальность авторского стиля. Жанровая организованность пространства художественного мира оперы координирует аспекты всеобщего и личного, связывая творческое сознание индивидуальности с коллективным и вечным.

Анализ жанровых первоистоков оперы, выполненный в рамках системного целостного анализа, способен обозначить своеобразие творческого метода композитора и в отношении ментального характера его проявлений. Корреляцию понятий жанрового архетипа и ментальности можно представить как соотношение явления и фактора его осмысления. Через ментальность постигаются особенности культуры разных исторических периодов и народов.

Жанровая архетипичность отражает устойчивость формально-содержательной целостности произведения, определяя естественный для восприятия срез исторической и национальной культурной среды. Заданные автором жанровые ориентиры оперного сочинения реализуют «личностно-родовой принцип художественного целого» (термин М.М. Гиршмана) [3]. Жанровый архетип оперы, аккумулируя формообразующие идеи времени, обеспечивает возможность создания в опере целостной художественной картины бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987.– С. 5–44.
2. Бычков В. Эстетика: Учебник. – М. :Гардарики, 2002. – 556 с.
3. Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
4. Кулешова Г. Композиция оперы. – Минск: Наука и техника, 1983. – 175 с.
5. Лотман Ю. Московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 416 с.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – 194 с.

7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке:Учебное пособие. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
8. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – 448 с.
9. Флоренский П. Иконостас. – М.: Издательство АСТ, 2003. – 203 с.
10. Хайнади З. Архетипический топос // Литература. – № 29. – 2004.– С. 7-13. [электронный ресурс]. Режим доступа: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402903.

Тихомиров А.М.
(Республика Беларусь г. Гродно)

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СЛУХ И ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ

В статье рассматривается феномен полифонического слуха в контексте проблем обучения игре на аккордеоне. Обращаясь к проблемам обучения игре на аккордеоне, следует подчеркнуть, что музыкально-слуховое развитие является одной из важных задач.

М.С. Старчеус в масштабном исследовании «Слух музыканта», скрупулезно изучив колоссальное количество трудов, посвященных исследованию феномена музыкального слуха, представляет многовекторность данного явления. Не случайно, автор представляет феномен музыкального слуха с разных позиций, в результате чего высвечиваются понятийные пары, как например: внешний-внутренний, абсолютный-относительный. Из новых представлений о слухе музыканта отметим рассуждения М.С. Старчеус о феномене исполнительского слуха, который представляется автором работы как единство собственно слуховых ощущений и исполнительского движения. Подчеркнем, что большая часть исследования выполнена с позиций музыкальной психологии [8].

К психологическим исследованиям отнесем также работы В.Медушевского [3], Е.Назайкинского [4, 5, 6], Б.Теплова [9], Ю.Цагарелли [10]. Так, Ю. Цагарелли с одной стороны, излагает традиционную точку зрения, то есть, выделяет три основные разновидности музыкального слуха: мелодический, гармонический, звуковысотный. В качестве обособленной разновидности музыкального слуха Ю. Цагарелли рассматривает цветной слух, который «возникает на основе межанализаторных соответствий» [10, с. 34]. С другой стороны, предлагается категория «вкусового слуха», обнаруженная исследователем во время проведения практических экспериментов. Подчеркнем, что категория вкуса трактуется в прямом смысле слова. Более того, автор приводит шкалу «вкусо-слуховых соответствий» [10, с. 37] (Хорошо бы подробнее прокомментировать выделе понятие – **А.П**.)

Не обходят стороной вопросы развития музыкального слуха педагоги, обучающие игре на инструментах [1, 2, 7]. Так, А.Г. Каузова в работе «Теория и методика обучения игре на фортепиано» высказывает мысль о «широкой трактовке музыкального слуха как направляемого опытом, сознанием и эмоциями…, способного прослеживать, осмысливать и оценивать происходящие в музыке события [2, с. 66-67]. В интервью профессора кафедры баяна и аккордеона БГАМ В.П. Писарчик, прозвучала мысль о том, что в начальном и среднем звеньях музыкального образования далеко не все педагоги уделяют внимание воспитанию слуховых ощущений, в частности умению слушать себя и анализировать услышанное. Как любое психологическое явление, музыкальный слух обладает сложной структурой, т.е. включает в себя множество компонентов, направленных на восприятие различных сторон музыки (звуковысотной и ритмической, динамической и тембровой). Согласно общепринятому мнению о различных видах музыкального слуха, в баянно-аккордеонной методике выделяются мелодический, гармонический, темброво-динамический, «архитектонический» (понятие Н.А. Римского-Корсакова, обозначающее чувство формы).

В результате анализа научно-методической литературы, становится очевидным факт отсутствия четкого определения понятия «полифонический слух». Считаем, что полифонический слух можно рассматривать, как способность интонировать и слышать движение нескольких одновременно звучащих фактурных слоев, которые могут рассматриваться нами как отдельные мелодические линии, а также их резонирование, т.е. дублировки в тот или иной интервал. Кроме того, осознавая, что полифония – многоплановое явление, понятие «полифонический слух» может означать также восприятие полифонических явлений. Имеем в виду слышание подголосков, контрастных сочетаний тематических образований, контрапунктических взаимодействий голосов и пластов фактуры и т.д. Очевидно, что в педагогической практике воспитание полифонического слуха представляется насущной проблемой, так как невозможно достичь качественного исполнения без слухового контроля вообще и полифонии в частности.

Одним из основных недостатков в работе над полифонией, которые выделяются в методической литературе, является то, что преподаватели уделяют недостаточно внимания формированию у учеников навыков осмысленного владения голосоведением, что часто приводит к малоинтересному, безынициатив-

ному, нередко формальному исполнению музыки. Выразительная сторона трактовки произведения подменяется показом голосоведения лишь в качестве его поверхностного среза, т.е. направления движения отдельных голосов вне стремления услышать характер их взаимодействия. Полифоническое произведение (вернее – собственно нотный текст) оказывается лишь определенным образом заученным. В подобном случае возникает необходимость объяснить ученику принцип полифонического изложения, познакомить с его характерными приемами, научить слышать линии отдельных голосов и их простейшие сочетания, осмысленно относиться к элементам многоголосия, воспринимая и передавая в игре их выразительные свойства.

Работа над полифоническими произведениями является одной из наиболее сложных областей воспитания и обучения начинающего музыканта. Роль изучения полифонии велика, прежде всего, по той причине, что активизируется одна из важнейших сторон восприятия музыкальной ткани – её многоплановость. Кроме этого, овладение полифонией успешно влияет на общее музыкальное развитие учащегося; формирует художественный вкус, музыкальное мышление, масштабность слуховых представлений и др.

В педагогической практике нередко наблюдается стремление незримо отойти от работы, связанной с развитием полифонического слуха у учащихся. Это объясняется рядом причин и, прежде всего, сложностью восприятия и исполнения полифонического многоголосия которое выражается:

- в различном по значимости звучании голосов;
- в несовпадении узловых моментов фразировки;
- в сочетании различных штрихов в голосах;
- в несовпадении частных кульминаций;
- в многообразии ритмов;

В связи с определенными трудностями в овладении полифоническим репертуаром, зачастую при обучении игре на музыкальных инструментах вполне допускались ситуации, позволяющие юным музыкантам работать без слухового контроля, т.е. чисто механически. Конечно, во все времена имели место исключения из правила, когда наиболее яркие, обладающие незаурядным дарованием, педагоги шли по линии художественно-полноценного слухового воспитания.

Чтобы успешно слышать полифоническую музыку, учащийся должен обладать навыками организации звучащей палитры, т.е. слышать мелодическую, гармоническую, темброво-динамическую ткань. Следует отметить, что развитие способности слышать многоголосие осложняется в связи с большим количеством задач, стоящих перед педагогом. Кроме того, заметим, что формированию соответствующих слуховых навыков не уделяется должное внимание по причине неосознанной ориентации педагогов на «автоматизм» исполнения без слухового контроля, а также недостаточно разработанной методики развития исполнительского слуха учащихся.

В процессе обучения игре на аккордеоне проблема формирования музыкально-слуховых представлений, в частности и полифонического слуха, заключается, как показывает практика, в том, что педагогу на начальном этапе обучения приходится решать сразу много сложных задач, связанных со следующими особенностями инструмента:

- наличием двух клавиатур, звуки которых находятся в разных высотных соотношениях.
- неодинаковым расположением клавиш правой и левой клавиатуры;
- отсутствием зрительного контакта с клавиатурами.
- объективных трудностей звукоизвлечения и звуковедения (меховедения и громкостной динамики).

Всё это заставляет педагогов много времени и внимания уделять в работе с учащимися усвоению нотных знаков управления меховедением. (V –разжим, Г-сжим), В этой связи, к моменту сдачи экзаменов, выступлений на академических концертах большинство учащихся, к сожалению, успевают выучить лишь нотный текст.

Предлагаем перечень методов развития полифонического слуха ученика в ходе работы над конкретным произведением: ознакомление ученика с основами полифонии на материале произведений, близких детям по своему содержанию и доступности музыкального языка; ансамблевый метод освоения полифонических произведений, способствующий повышению интереса учащихся к музицированию, в частности к исполнительскому сотворчеству учащихся старших классов с учениками младших классов, что позволяет стимулировать учащихся младших классов к условиям конкурентности, а значит, обязательно вызовет у них стремление играть как можно лучше и интереснее. Одним из эффективных методов развития полифонического слуха, является пропевание одного из голосов полифонии при одновременной игре других. На уроке предлагается учащемуся просольфеджировать, спеть один из голосов со словами, пропеть его на какой-либо слог, либо один из голосов полифонии пропеть учеником вслух или «про себя», а другой в это время исполнить им же на инструменте, что послужит мощным импульсом для формирования внутреннего слуха учащегося.

На основании определенного педагогического опыта, предлагаем методические рекомендации для работы над полифоническим произведениями.

1. Сначала необходимо выявить композиционные основы полифонического произведения и фактурные компоненты полифонической ткани.

2. Важное значение имеет работа над динамикой. Необходимо понимать и создавать динамику, ориентированную на жанрово-стилистическую модель.

3. При работе над полифоническими произведениями важным является определение темпа, ритма, а также возможность применения агогики. Чаще всего установленный вначале темп должен быть выдержан до конца. В этой связи, важное значение будет иметь присущее исполнителю чувство художественного вкуса и меры.

4. Важнейшее значение при работе над полифоническими произведениями имеют вопросы аппликатуры и распределение голосов между партиями правой и левой рук. Аппликатура должна быть правильно подобрана, с расчетом метроритмических, структурных, динамических особенностей слоев полифонической ткани произведения. Так, при распределении голосов между партиями правой и левой рук важно помнить, что, в частности тема фуги не делится между клавиатурами.

5. Важной проблемой при работе над полифоническими произведениями является ведение и смена меха, артикуляция и штрихи, так как наличие протяженных эпизодов с непрерывной (цепной) фразировкой, динамических контрастов, а также разнообразие артикуляционных штрихов и их несовпадение в разных голосах требуют от исполнителя наличие хорошей техники меховедения. Особой сложностью является достижение штриховой градации в разных голосах фактуры.

Уже на начальном этапе обучения в классе на уроках по специальности необходимо организовывать работу, направленную на развитие полифонического слуха и овладение учащимися различными видами полифонии. Эффективными представляются следующие формы и методы работы, синтезирующие усилия педагогов по специальности и музыкально-теоретических дисциплин. Необходимо взаимовлияние сфер обучения: на занятиях по специальности заботиться о развитии слуховых данных, в частности способности слышать полифонию, а на уроках по музыкально-теоретическим дисциплинам – выполняя программы освоения предметов сольфеджио, теории музыки, гармонии необходимо ориентироваться на специальность ученика. Именно в условиях такого дисциплинарного синтеза реально достичь улучшения ситуации с развитием навыков слышания полифонической музыки разных эпох и стилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бубен, В.П. Теория и практика обучения игры на аккордеоне / В.П. Бубен. – Мн.: БГПУ, 2005. – 270 с.
2. Каузова, А.Г. Теория и методика обучения игре на Фортепиано / А.Г. Каузова, А.И.Николаева. – СПб.: Владос, 2001. – 273 с.
3. Медушевский, В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 1976. – 254с.
4. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
5. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
7. Солопов, М.Г. О музыке, о времени, о музыкантах / М.Г. Солопов. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012. – 188 с.
8. Старчеус, М.С. Слух музыканта / М.С. Старчеус. – М.: МГК, 2003. – 639 с. – (Психология: о музыкантах, для музыкантов).
9. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М. – Л.: Издательство Академии педагогических наук, 1947. – 213 с.
10. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учеб. пособие / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

Трафімчук Т.Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ЖАНРАВАЙ ФУНКЦЫІ АРКЕСТРАВАЙ ТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ АПОШНЯЙ ТРЭЦІ ХХ – ПАЧ. ХХІ СТСТ., ПРЫСВЕЧАНАЙ ВОБРАЗАМ ЭПОХІ СЯРЭДНЕВЯКОЎЯ

Разгляд сімфанічных і народна-аркестравых твораў беларускіх кампазітараў апошняй трэці ХХ – пачатку ХХІ стст. выявіў шматпланавасць індывідуальна-аўтарскіх падыходаў да рашэння вобразаў эпохі Сярэдневякоўя ў буйных музычных жанрах. Пры гэтым высветліўся і шэраг тыповых рыс, якія кансалідуюць цэлы пласт музычнай творчасці айчынных аўтараў праз асобае, выразнае маркіраванне і мастацкае ўвасабленне сюжэтаў сярэдневяковай эпохі.

Сімфоніі, сімфанічныя паэмы і фрэскі, звернута да вялікай аўдыторыі, звычайна прыцягваюць увагу як творы філасофскага характару, якія ў стане трактаваць вечныя праблемы чалавечага быцця, дзе

індывідуальнае светаадчуванне падпарадкоўваецца ўсеагульнаму, універсальнаму. Адначасова яны з'яўляюцца і эмацыянальна насычанымі музычнымі тэкстамі, якія апелююць не толькі да розуму слухача, але да яго асабістых перажыванняў.

Аснову іх парадыгматыкі складае творчае асэнсаванне асобага сакрума Сярэдніх вякоў. Яго мастацкая топіка азначана зваротам да вядучых культурна-гістарычных дамінант эпохі (рэлігійнасці, сімвалізму, культурнага сінтэтызму і традыцыяналізму), а таксама да сімвалічных вобразаў, месцаў, падзей беларускай мінуўшчыны (Полацк, Ефрасіння Полацкая, Каложа, Полацкая Сафія, Крэва, Грунвальдская бітва). Запатрабаваныя і дзейсныя ў розных аўтарскіх сачыненнях вылучаныя топасы не толькі ўнутрана аб'ядноўваюць адметныя музычныя рашэнні «сярэдневяковасці», але па-за часам, прасторай абвяшчаюць агульнакультурныя, нацыянальныя каштоўнасці і фармуюць духоўнае «поле» сучаснасці.

Пэўным чынам беларускіх кампазітараў яднае творчы падыход, вытрыманы ў модусе «гістарычнай інверсіі» і накіраваны на мастацкую ідэалізацыю і паэтызацыю сярэдневяковай даўніны. Ва ўнутраным змесце іх сімфанічных і народна-аркестравых твораў фактаграфічная дакладнасць замяняецца ўмоўнасцю, а дакументальнасць – мастацкай метафарай. Не менш вызначальнай якасцю музычных тэкстаў становіцца прасягнутасць кранальна-настальгічным духам, аўтарскімі суб'ектыўнымі перажываннямі і эмацыянальнымі музычнымі выказваннямі. Гэта адбіваецца на прэваляванні «нацыянальна-рамантычнай» плыні, што суадносіцца з рамантычнымі і познерамантычнымі мастацка-стылевымі тэндэнцыямі.

Пры ўвасабленні сярэдневяковых тэм і сюжэтаў аркестравыя творы айчынных кампазітараў дэманструюць разнастайнасць яе індывідуальна-аўтарскіх трактовак і мастацка-філасофскіх пасылаў, закладзеных у змесце. Гэта шматгранна раскрываецца праз шматлікія інтэртэкстуальныя сувязі, алюзіі, асацыяцыі, якія нават у межах увасаблення агульнай тэмы надаюць непаўторнасць, унікальнасць кожнаму сачыненню.

Пазамузычны фактар з'яўляецца вызначальным у сярэдневякова арыентаваных аркестравых творах беларускіх кампазітараў не толькі ў плане зместу, дзе спрыяе нараджэнню зместу, але пры гэтым «не можа быць зведзены да зыходнага імпульсу, а непазбежна аказваецца больш шырокім, аб'ёмным, надзяляецца якасцю абагульненай канцэпцыі – багатай і шматаспектнай» [1, с. 8]. Ён з'яўляецца выразным правадыром да ўнутранай семантыкі, «служачь каналам, злучным звяном паміж агульным эстэтычным мысленнем эпохі і яго музычным выразам» [2, с. 22]. Найбольш ярка гэта праяўляецца праз топіку слова.

Вербальны складнік арганічна пранікае ў творы, прысвечаныя тэме Сярэдневякоўя, чым пашырае іх першапачаткова-утваральную аснову якасна новымі сродкамі і магчымасцямі. Слова, прадстаўленае ў праграмных пазначэннях і ўжыванні старажытных або стылізаваных тэкстаў, па-першае выклікае шэраг яркіх асацыяцый, якія апелююць да «слоўніка» гістарычна сфармаваных сімвалаў і культурных кодаў. Па-другое, выкарыстаныя аўтарамі тэкставыя ўзоры ўзмацняюць элемент «архаікі». Па-трэцяе, пасродкам увядзення вербальнага (таго, што прамаўляецца і/або прапяваецца) кампанента нівялюецца той міжжанравы разрыў, які ўзнікае паміж аркестравымі і тэатральна-сцэнічнымі творамі. Тым самым пэўным чынам кампенсуецца тая «дысбалансаванасць», якая вылучае і адрознівае музычна-жанравы кантэкст беларускай «сярэдневяковай» музыкі XX – пач. XXI стст.

Інтэртэкстуальнасць праймае і многія іншыя кампаненты сінтагматыкі музычных тэкстаў, што акцэнтуе іх нелінейную сутнасць. Агульна ўласцівую топіку аркестравых сачыненняў складаюць буйныя маштабы і складаныя формы, вялікі выканальніцкі склад, адпаведныя сцэнічна-акустычныя магчымасці, характэрныя каноны ўнутранай структурнай арганізацыі і іх узаемадзеянне з пэўным наборам сродкаў выразнасці. Адметнымі мастацкімі топасамі твораў, прысвечаных сярэдневяковай тэме, з'яўляюцца прапушчаныя праз прызму дыялогу часава аддаленых культур старажытныя музычныя і вербальныя крыніцы, жанры (з іх аўтарскімі варыянтамі), таксама пэўныя сродкі музычнай выразнасці, выканальніцкія склады і тэмбры. Асобая значнасць апошніх падкрэслена наданнем ім сімвалічнай ролі, якая ўзводзіць кожны кампанент на новы, экстрамузычны і экстрамастацкі ўзровень.

Усё названае выводзіць у культурна-мастацкім і музычна-жанравым кантэксце пласт сімфанічнай і народна-аркестравай творчасці беларускіх кампазітараў апошняй трэці XX – пач. XXI стст., прысвечанай тэме Сярэдневякоўя, на ўзровень асобай з'явы, якая сканцэнтравала і рознабакова прадставіла высока канцэптуальныя абагульненні мастацкіх уяўленняў аб ролі і значэнні тэмы гістарычна-сярэдневяковай мінуўшчыны ў надзённых рэаліях сучаснасці.

Інкрустацыі ў мастацкі тэкст элементаў, характэрных для стыляў рознай ступені даўніны, свядома акцэнтаваныя стылізацыі, тонка (або, наадварот, рэльефна) пададзены рэтраспектывізм – ахопліваюць, як сведчыць гісторыя мастацтва, розныя перыяды культурнага руху. Адпаведна, суіснаванне розных па гістарычных каардынатах культурных тэкстаў, сімвалаў і знакаў становіцца натуральнай з'явай у сітуацыі культурнага дыялогу.

Мастацкая свядомасць дапускае даволі вольнае абранне і выкарыстанне любых прататыпаў, што цалкам адпавядае творчаму прынцыпу «вольнага выбару» або «гульні са стылямі». Аднак у тым выглядзе, як праявіла сябе тэндэнцыя гістарызму ва ўсходнееўрапейскім музычным мастацтве ў перыяд другой паловы XX – пач. XXI стст. абранне з фонду культурна-гістарычнай спадчыны эпохі Сярэдніх вякоў з'яўляецца невыпадковым.

У музычнай культуры краін Усходняй Еўропы (Расіі, Украіне, Польшчы, Літве) сувязі з сярэдневяковай даўнiной заставаліся вельмі моцнымі. Яны праяўляліся не толькі ў звароце да розных сюжэтаў старажытнай гісторыі, але і ў свабоднай пралангацыі традыцый, форм і жанраў царкоўнай культуры (як каталіцкай, так і праваслаўнай). Гэта выразна адбілася на сучасным успрыняцці і ўсведамленні «сярэдневяковасці», якое праяўляе сябе як на шырокім узроўні культуры, так і ў асобных яе сферах. Прынамсі, у музычным мастацтве разгледжаныя ў даследаванні польская і літоўская школы дэманструюць даўнюю традыцыю прафесійна-акадэмічнай даследчыцкай і выканальніцкай дзейнасці у галіне музычнай медыявістыкі, якая праходзіць на спецыялізаваных кафедрах, аддзелах, факультэтах пры дзяржаўных установах музыкі. Акрамя гэтага, важнай складаючай еўрапейскай культуры другой паловы XX – пач. XXI стст. з'яўляецца шырокае гучанне сярэдневяковай музыкі, рэканструяванай і/або стылізаванай, якое даволі распаўсюджана ў пазаакадэмічным – аматарскім, эстрадным – асяроддзі.

Значную ролю ва ўсталяванні непарыўнай (неперарванай) сувязі сучаснасці з даўнімі пластамі гісторыі адыгрывае багаты культурны ландшафт (старажытныя замкі, храмы), мноства помнікаў (скульптуры, габелены, кнігі, узоры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва), якія захаваліся ў гарадах Польшчы, Літвы, Расіі, Украіны з часоў далёкай эпохі. Яны не толькі фармуюць асобую атмасферу гістарычнасці, але і спрыяюць незнікненню і адчуванню актуальнасці культурнага дыялогу з даўнім часам Сярэдніх вякоў. Найбольш відавочнымі і магутнымі цэнтрамі паўстаюць даўнія замкі, касцёлы, саборы, манастыры, абарончыя і іншыя пабудовы.

Актуалізацыя ўвагі да сярэдневяковай эпохі ў расійскіх, украінскіх, польскіх і літоўскіх кампазітараў пераважна праявіла сябе праз прызму новага адраджэння сакральнасці (ars sacra), што адлюстравалася ў такой музычнай плыні, як nova musica sacra. У яе рэчышчы сучасныя аўтары ў разнастайных жанрах, часцей звязаных са словам (літургія, стыхіра, канон, малітва, меса, рэквіем, літанія, гімн, мадрыгал) звярнуліся да духоўных каштоўнасцей і мастацкіх артэфактаў сярэдневяковай мінуўшчыны. Сутнасцю гэтага з'явілася спроба супрацьстаяць распаду сучаснага свету шляхам стварэння новага культурнага сінтэзу, які здзяйсняецца на перакрыжаванні розных культур і традыцы і пашырае сакральную прастору, якая існуе ў літургіі, за яе межы.

Дзякуючы фонду музычных помнікаў, якія не толькі ў вялікай колькасці захаваліся ў архіўных, бібліятэчных сховішчах, але на працягу стагоддзяў выклікалі цікавасць навукоўцаў-музыказнаўцаў, а таксама ўтрымлівалі свае пазіцыі ў жывой канцэртна-выканальніцкай практыцы, у храмавым асяроддзі – польскія, літоўскія, расійскія і украінскія кампазітары другой паловы XX – пач. XXI стст. прадставілі ў сваёй творчасці шмат версій такога музычнага ўвасаблення «сярэдневяковасці», якое карэлюе з творчымі імкненнямі рэстаўрацыйнага кшталту або набліжанай да арыгіналу стылізацыі. Важнымі пры гэтым становяцца звароты да сапраўднага музычнага матэрыялу, жанрам і тэкстам Сярэдніх вякоў.

Немалаважнай плынню ва ўсходнееўрапейскіх творцаў засталася індывідуальна-аўтарская трактоўка сюжэтаў і вобразаў старажытнай эпохі. Уведзеная ў парадыгму пэўнай творчай задумы і адметнага кампазітарскага стылю тэма Сярэдневякоўя знаходзіць свае ўвасабленне ў модусе постмадэрнісцкай вольнай гульні са стылямі, дзе могуць свабодна спалучаюцца сярэдневяковы аскетызм і экспрэсіўнасць, маляўнічасць сучаснай музыкі.

У беларускім музычным мастацтве зварот да тэм і сюжэтаў Сярэдневякоўя праявіў сябе з 1970-хх гг. і пры пэўных паралелях с мастацкімі тэндэнцыямі суседніх заходнееўрапейскх краін набыў шэраг спецыфічных адметнасцей.

З аднаго боку, у статусе тэндэнцыі мастацкага гістарызму сувязь са спадчыны мінулай эпохі паўстала асабліва дзейснай у агульна культурнай сітуацыі, калі з'явілася не толькі ідэйным стрыжнем, эстэтычнай асновай мастацкай творчасці, але і важнейшай характарыстыкай сацыяльна-культурнага асяроддзя. Іншымі словамі, важным стаў факт увагі кампазітараў да асобных аб'ектаў, стыляў, артэфактаў, якіх сталі, па сутнасці, адлюстраваннем гістарычнай скіраванасці грамадскай свядомасці ў цэлым.

З другога боку, менавіта сакральныя інтэнцыі эпохі Сярэдніх вякоў, яе духоўнасць, маральна-этычная «ўстойлівасць», якія часта ў музычных творах выступаюць характарыстыкамі старажытнай мінуўшчыны і супрацьпастаўляюцца надзённай мітусні сучаснасці, сталі асабліва запатрабаванымі ў сітуацыі «разбуранага Дому» беларускай культуры апошняй трэці XX – пач. XXI стст.

Паказальна, што ў музычнай творчасці адным з першых і яркіх выразнікоў цікавасці кампазітараў да культурнага дыялога са сярэдневяковай эпохай з'явіліся сімфанічныя і народна-аркестравыя творы. Ме-

навіта яны ў кантэксце беларускага музычнага мастацтва занялі асобае месца і выканалі важную, вызначальную ролю як на міжжанравым узроўні, так і ў межах адной жанравай сферы.

Паводле ўніверсальнага закону функцыянавання музычных жанраў, вызначанага В. Конэн [2], менавіта ў межах тэатральна-сцэнічных або ў тых творах, якія ўтрымліваюць вербальны і/або ярка выяўлены рэпрэзентатыўны элемент, першапачаткова «праходзяць апрабацыю», зацверджваюцца і развіваюцца вядучыя ідэйна-эстэтычныя інтэнцыі і тэматычна-вобразныя прыярытэты пэўнай эпохі або гістарычна-культурнага перыяду. Такога роду ўсталёўкам, перш за ўсё, адпавядаюць опера, балет, меса, – якія звычайна і станавіліся выразнікамі кампазітарскіх духоўных пошукаў розных школ і часоў.

У беларускім музычным мастацтве апошняй трэці XX – пач. XXI стст. склалася прымячальная і парадаксальная сітуацыя, у якой менавіта невербальныя ў сваёй аснове сімфоніі, паэмы, фрэскі для сімфанічнага і народнага аркестра адны з першых найбольш поўна адлюстравалі эмацыянальны водгук мастакоў на культуныя тэндэнцыі сучаснасці і шматмерна раскрылі яго асэнсаванае абагульненне, пададзенае ў выглядзе цэласна сфармаваных канцэпцый буйнамаштабных сачыненняў. Пры гэтым слоўны і сцэнічны кампаненты у пэўным сэнсе не былі цалкам згублены ў жанрах «чыстай» музыкі. Айчынныя кампазітары кампенсавалі гэта ментальна-знакавымі праграмамі, выразнай драматургіяй, багатай унутранай сімволікай і мастацкай топікай твораў. Пры гэтым вобразны свет старажытнай эпохі знайшоў увасабленне ў беларускіх кампазітараў праз маляўнічае ўвасабленне тэм і сюжэтаў гісторыі менавіта беларускага Сярэдневякоўя.

Аркестравыя жанры пераняді таксама і тую пасіянарную функцыю, сумежную з функцыяй замяшчэння, якую б у іншых сацыяльна- і культурна-гістарычных варунках маглі б выканаць тэатральна-сцэнічныя творы. Яны не толькі храналагічна апярэдзілі, але ў пэўнай ступені падрыхтавалі і стымулявалі з'яўленне звернутых да Сярэдневякоўя опер, балетаў, кантат, араторый, а таксама іншых жанраў беларускай музыкі. У гэтай сувязі можна вылучыць і падкрэсліць значэнне камерных інструментальных і вакальна-інструментальных твораў айчынных кампазітараў. У дачыненні да аркестравых сачыненняў яны паўсталі своеасаблівым жанравым «спадарожнікам», аказалася найбольш блізкімі па стылёвай парадыгме, творчым падыходам, інтэрпрэтацыі і музычнага ўвасаблення тэмы Сярэдневякоўя.

Цесная ўзаемасувязь з актуальнымі тэндэнцыямі сучаснага ўсходнееўрапейскага музычнага мастацва (nova musica sacra, постмадэрнісцкая гульня са стылямі, музычна-мастацкія акцыі рэстаўрацыйнага і рэканструктыўнага кшталту) арганічна яднаюць гістарычна скіраваную дзейнасць кампазітараў і музыкантаў Расіі, Украіны, Польшчы, Літвы, Беларусі. Пры гэтым большая часавая сціснутасць, асобае стаўленне да вобразнага свету Сярэдневякоўя, адметнасці міжжанравай і ўнутрыжанравай дынамікі, а таксама спецыфіка зместу і мастацкіх форм увасаблення сярэдневяковай эпохі вылучаюць беларускую музыку і, прынамсі, аркестравую творчасць у святле агульнакультурнага кантэксту.

ЛІТАРАТУРА

1. Арановский, М.Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 гг. / М.Г. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Конен, В.Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. – М.: Музыка, 1968. – 351 с.

Успенский К.О.
(Республика Беларусь, г. Минск)

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОДХОДА К ЗВУКУ В РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ

Духовное пробуждение и исцеление человека (понимаемое в самом широком и глубоком смысле слова, как обретение целостности всего его существа), по сути, является основной целью религиозно-мистических традиций мира, особых эзотерических течений в рамках мировых религий. Поэтому на протяжении столетий и даже тысячелетий их существования разрабатывались различные методы реализации этой сложнейшей задачи. Одними из самых действенных способов для этого, доказавшими свою обоснованность и эффективность, явились практики с использованием музыки. Почти во всех культурах, имевших глубинную связь с сакральным началом бытия, музыка активно привлекалась к процессу просветления человеческих существ и как часть религиозного ритуала, и как элемент мистической практики. Так, христианский мистик Р. Льюис утверждает, что «идет ли речь об индийской мантре или пении иудейского кантора, о призыве мусульманского муэдзина, о христианском гимне или о кантате Баха, музыка везде преследует единую цель: воздействовать на частоту вибрации каждого слушателя и через гармонический ряд возвести ее на высший духовный уровень» [цит. по: 1, с. 77].

В качестве основного, ключевого фактора подобного духовно-целительного влияния музыки можно выделить особое понимание сущностной природы звука, которое характерно для религиозно-мистического мировоззрения. Звук – не просто физическое колебание воздуха, измеримое по акустическим параметрам; в своем высшем аспекте это Первоэлемент, из которого возникла вся проявленная Вселенная, изначальное Слово Творца. Вот как это выражено в индийском трактате: «Звук есть высшее лоно, звук – причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный» [2, с. 103]. Подобное представление о непроявленном, «беззвучном» звуке связано с древней мистической концепцией Нада-Брахмана (букв. – «звук-Брахман») – высшего мирового начала, источника всего сущего, идеального, лишенного физических характеристик Божественного Звука [4, с. 18].

В суфизме, который большинством исследователей трактуется как мистическая традиция в исламе, этот высший, абстрактный звук называется Саут-е-Сармад, и утверждается, что «все пространство заполнено им» [3, с. 257]. Согласно суфийской метафизике, Первопринцип, Единый Сущий, Абсолют, манифестирует себя в Творении, во всем проявленном мире посредством все более уплотняющихся вибраций. И первым аспектом этой манифестации, обретшим тончайшую явленную «плоть», является именно звук. Лишь следующим этапом проявления оказывается свет (цвет). Поэтому весь звучащий и видимый мир имеет одну изначальную природу, представляющую собой вибрацию.

Схожим образом (хотя и с некоторой спецификой) эта идея выражена и в христианском мистицизме: «Все сущее во Вселенной изначально возникло как мысль, которая затем воплотилась в звуковой образ, то есть в Слово. Звук породил бесчисленное разнообразие внешних форм и сам проник в эти формы, наполнив их жизнью» [цит. по: 1, с. 76-77].

Таким образом, реально звучащий звук, его физические характеристики оказываются лишь внешней оболочкой, скрывающей его онтологическую и метафизическую сущность, равно как и его интеллектуальную и эмоциональную насыщенность. Эта сущность начинает непосредственно звучать лишь по мере сгущения вибраций, исходящих из трансцендентного источника, изначально безмолвного, неподвижного и вечного измерения, тождественного понятию Бога в аспекте Творца.

Подобное отождествление в религиозном мистицизме сущности, первопричины Вселенной с абстрактным, «беззвучным» Звуком определяет основной подход к музыкальной практике. Поскольку все сущее есть единое вибрирующее целое, а вибрация эксплицитно проявлена в звуке, то глубокое понимание возможностей влияния звука является наиважнейшим для человека. «Звуки, – указывает средневековый суфий Ибн-Зайля, – действуют на душу двояко: со стороны своего музыкального строя и со стороны подобия своего душе» [цит. по: 2, с. 246]. Тонкое и точное познание подобных влияний, по словам известного индийского музыканта и философа первой трети XX века Хазрата Инайят Хана, который так же принадлежал суфийской традиции, «дает в руки человеку магический инструмент для управления, настройки, контроля в жизненных ситуациях, а также помощи другим людям с наибольшей пользой» [3, с. 143].

Влияние на человеческое существо оказывает как внешнее звуковое воздействие, так и внутреннее. В первом случае человек оказывается только рецептором гармоничных звуковых волн, во втором – также и их источником. И, несомненно, значительно больший по глубине и устойчивости духовно-оздоровительный результат достигается посредством самостоятельной внутренней практики. Главную роль здесь играет голос, как основной природный музыкальный инструмент. Использование голоса является самым древним и естественным видом звукотерапии. Звуки, вызванные колебанием голосовых связок, осуществляют очень тонкий «информационный» массаж тканей нашего тела, улучшают обмен веществ и проводимость нервной системы, придают синхронность разнообразным процессам в организме. В результате жизненные процессы в теле становятся более когерентными, гармонично взаимосвязанными.

Еще одним важной основой звукового воздействия является обертональная структура звука. Во многих эзотерических практиках большое значение придается не только самому основному тону, но и обертонам (гармоникам). В некоторых случаях именно выделение отдельных обертонов путем особых тонких манипуляций с голосовыми связками оказывается методом как гармонизации самого целителя, так и его благотворного духовного влияния на окружающих. Важнейшее значение в связи с этим имеет, например, различение и выделение четвертого обертона, отстоящего от основного тона на две октавы и терцию. Данное умение, как указывает исследователь учения Инайят Хана С. Броди, «приведет в гармонию все ваше существо и вознесет сознание на высочайший уровень». Кроме того, «научившись одновременно вслушиваться в четвертый обертон и посылать мягкий нежный звук в ту область, где заблокирована энергия или возникло напряжение, вы сможете это напряжение ослабить» [цит. по: 1, с. 76]. Акцент на этом обертоне ставят в своем исполнении сакральных песнопений и адепты буддийского тантризма.

Тонкое управление обертонами достигается, как правило, через специфический способ пропевания гласных звуков. А гласные звуки в большинстве религиозно-мистических традиций наделяются особым

значением. Так, в каббале, иудейском мистицизме, по словам У. Грея, «гласные представляли собой совершенно особый вид звуков: в основном, они входили в состав только "имен Бога" и иных сакральных имен и терминов» [цит. по: 1, с. 67]. Гласные для языка есть то же, что жизнь, сознание, дух – для материального мира. В суфизме особенно выделяются долгие гласные «а», «и» и «у», занимающие центральное место среди прочих звуков. Суфийская традиция именует их, по словам Хакима Гулам Мойнуддина, «константами вселенской гармонии» [цит. по: 1, с. 74].

Таким образом, в числе самых используемых в религиозно-мистических традициях практик развития сознания и обретения духовной гармонии, а также телесного благополучия, техники работы со звуком. Когда музыка касается самого глубокого, внутреннего бытия в человеке, она «преобразует его, открывая принципиально новое качество жизни, дающее подлинный восторг всему существу, возвышая его до того состояния совершенства, в котором лежит претворение и исполнение человеческой жизни» [3, с. 192]. Подлинное просветление – это, по Инайят Хану, видение Универсума как симфонии, в которой каждый индивидуум является ее нотой, гармонично встроенной в целое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голдмен, Д. Целительные звуки / Д. Голдмен; пер. с англ. Е. Александровой. – М.: София, 2003. – 224 с.
2. Музыкальная эстетика стран Востока / под общ. ред. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 416 с.
3. Инайят Хан, Х. Мистицизм звука / Х. Инайят Хан; пер. с англ. А. Михалковича. – М.: Сфера, 1997. – 336 с. – (Серия «Суфийское Послание»).
4. Berendt, J-E. The World is Sound, Nada Brahma: Music and the Landscape of Consciousness / J-E. Berendt. – Rochester, Vermont: Destiny Books, 1991. – 258 p.

Федорняк Н.Б.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

КАТАЛОГИЗАЦИЯ И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО НАСЛЕДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗИНОВИЯ ЛЫСЬКА

В статье анализируется одна из самых монументальных работ украинского этнического музыковедения в Украине и за рубежом – десятитомная антология «Українські народні мелодії» З. Лыська. Определены основные принципы составления и критерии разделения народных мелодий. Совершено подробное описание и анализ каждого указателя корпуса. Отмечена роль сборника для украинского этнического музыковедения.

Сегодня актуальной остается проблема сбережения национального аутентичного культурного наследия, которая является составляющей национальной культуры и исторического прошлого, знание которых является необходимым условием стремления современного украинского общества к духовному и культурному возрождению. Одной из составляющих этого процесса является возрождение имен, которые в результате социокультурных и идеологических причин были забыты, но внесли неоценимый вклад в развитие национальной культуры и искусства в частности. Среди них имя Зиновия Лыська (1895–1969) – украинского композитора, музыковеда, фольклориста, который благодаря своему многогранному труду заложил прочные основы профессионализации искусства и ввел его не только в общеукраинский, а мировой художественный процесс, поскольку работал в эмиграции (Германия, США)[23]. Его творчеству посвящены исследования В. Витвицкого, В. Барвинского, А. Рудницкого, Р. Савицкого-младшего, диссертация В. Сывохипа «Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини» [2]. Но актуальной остается именно фольклористическая деятельность З. Лыська, в частности детальный анализ 10-томного корпуса «Українські народні мелодії», который является одной из наиболее значимых работ украинского этнического музыковедения в целом и одним из крупнейших сборников в мировой литературе такого рода.

[23] Музыкант родился на Львовщине в с. Ракобуты, музыкальное образование получил в Высшем музыкальном институте им. Н. Лысенко; Карловом университете (Прага), где защитил докторскую диссертацию «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского» (научный руководитель З. Неедл), занимался педагогической деятельностью. Был редактором журнала «Українська музика» (1937–1939) и сборника «Співаник Червоної калини» (1937), соавтором «Дириґентського порадника» (1938), занимал должность заместителя председателя Музыкологической комиссии Научного общества им. Т. Шевченко. 1944 З. Лысько вынужден был эммигрировать в Германию, а затем в США, где в 1962 г. в Нью-Йорке возглавил Украинский музыкальный институт. Его творчество модернового направления (опера, кантаты, симфонические поэмы, камерные произведения, вокальные и хоровые произведения, церковная музыка).

Если в первый период своей деятельности З. Лысько эпизодически писал разведки в области народного творчества, то после эмиграции с 1944 года полностью себя посвятил обработке фольклора. В этом направлении З. Лысько использовал работы известных исследователей этнического музыковедения – И. Крона, Б. Бартока, К. Квитки и Ф. Колессы. На их основе возникло его важнейшее теоретическое исследование «Формальна побудова українських народних пісень» [1], где автор предлагает новый принцип упорядочения народных мелодий – по архитектонической структуре: от простейших форм – мотива, фразы – к сложным, двойного или тройного периода, видя в этом определенные этапы исторической эволюции песенных жанров от древнейших до современных, сложных.

В диаспоре З. Лысько представлял мировой общественности украинскую музыкальную фольклористику как один из современных ее лидеров, был членом Международного совета фольклорной музыки. Логическим завершением исследований З. Лыська в области украинской народной музыки стало десятитомное собрание «Українські народні мелодії» (УНМ) – монументальная антология, которую по значению сравнивают с десятитомной «Историей Украины-Руси» М. Грушевского. Сборник (корпус) составляет 11 447 мелодий (вокальных, инструментальных, вокально-инструментальных), которые охватывают мелодии всех доступных украинских и зарубежных изданий с 1774 до 1961 года, а также собственные полевые разведки. З. Лысько свел различные записи к одной системе, упорядочив их по музыкальным формам, детализированными до мельчайших подробностей. Отдельным 11 томом являются тексты песен (94 % вокальных мелодий), поскольку под нотами представлены только тексты первых трех строф с припиской «и т. д.» (окончание текста есть в отдельном томе) или весь текст, в случае мелодических изменений в следующих строфах. Также исследователь меняет тактовое разделение некоторых мелодий по сравнению с первоисточниками в соответствии с требованиями музыкальной теории, поскольку правильная музыкальная запись мелодии является предпосылкой успешных музыкальных опытов, остается неизменным ритм.

Все содержание корпуса состоит из 8 фундаментальных указателей.

Указатель источников [3, с. 45] – алфавитный перечень сборников, вошедшие в УНМ, цитируемые здесь под сокращенным названиям, а также сборники, использованы косвенно, нотные материалы из которых представлены только с перепечаток и более поздних сборников. Эти многочисленные нотные издания, сборники полевых исследований и научные материалы выдающихся фольклористов К. Квитки, Ф. Колессы, О. Кольберга, Н. Лысенко, С. Людкевича, В. Гнатюка, Д. Ревуцкого, а также А. Кошица, В. Верховинца, Вацлава из Олеска, Н. Гайворонского, А. Гайдая, П. Демуцкого, А. Маркевича, П. Сокальского, В. Ступницкого, Е. Турулы.

Также фольклорист помещает алфавитный указатель [3, с. 67] начальных слов песенных текстов с их порядковыми числами для облегчения поиска отдельных произведений.

Систематизация территориального указателя [3, с. 263] вызвала некоторые трудности, поскольку в 60-е годы XX в. административное деление Украины на области и районы не совпадало с дореволюционным, а во многих случаях изменились географические названия. Поэтому перейти с более старой на современную территориальную систему было невозможно, и в мелодиях пришлось оставить такие территориальные обозначения, которые были в источниках. И только незначительная часть песен имеет комбинированные, двойные обозначения. 20% нотных записей в источниках вообще не имеют территориальных определений, их помещено в двух отдельных разделах: «XXX. Центральная и восточная Украина» и «XXXII. Украинские мелодии». Больше всего записей представляют территорию Галичины, в частности «VIII. Галичина-Лемковщина», «XIII. Галичина-Покутье», «XIV. Галичина центральная», а также «XV. Галичина». Значительно меньше записей относятся к территории «IV. Волынь», «XVII. Закарпатье», «XVIII. Киевщина», «XXII. Подолье», «XXIV. Полтавщина» с соответствующими уездами. Наименьшее количество фольклора представлено с территории «I. Америка – США», «II. Бессарабия», «III. Буковина», «V. Воронежчина», «XVI. Донетчина», «XX. Люблинщина», «XX. Подляшья» – по несколько образцов.

Жанровый указатель [3, с. 317] имеет 43 группы фольклорных образцов. Из них – 5 зимнего календарно-обрядового цикла, 9 весенне-летнего календарно-обрядового цикла, 4 группы семейно-обрядовых песен, 2 группы эпических песен, группа лирических песен (7 социально-бытовых песен, 8 семейно-бытовых и лирические любовные). Лирико-эпическая группа представлена балладами, также собраны набожные (канты, псалмы и т.д.) песни, песни разной тематики и неопределенные произведения, отдельная группа детского фольклора (колыбельные, песни из сказок, детские). Как видно, наибольшее количество фольклорных образцов относится к лирическим и свадебным.

Указатель многоголосия и инструментов [3, с. 343] информирует о количестве вокальных голосов фольклорных записей-песен, а также используемых инструментах. Так, больше всего записей представляют двухголосое вокальное изложение, меньше – трехголосье, меньше всего – диалоги соло и групп и четырехголосье. Самым распространенным инструментом для исполнения фольклорных произведений является скрипка, гораздо реже – скрипка и пение, сопелка, свирель (флояра), лира и пение, бандура и пение,

наименьше образцов исполнения – цимбалы, скрипка и цимбалы, скрипка, цимбалы и пение, лира, трембита и пение, флояра и пение, труба, два кларнета.

В ритмическом указателе [3, с. 351] З. Лысько все ритмы разделяет на восемь групп: «I. Ритмы в парных тактах (4/4, 2/4)», «II. Ритмы в трехчастных тактах (3/4, 3/8, 6/8)», «III. Ритмы в несимметричных тактах», «IV. Мелодии длинными ценностями нот, без выразительных ритмов», «V. Речитативные формы», «VI. Ритмы с затактами», «VII. Ритмы, начинающиеся паузами», «VIII Танцевальные ритмы». В рамках каждой группы идет последующее разделение на отдельные ритмические мотивы, обозначенные арабскими цифрами. Ритмичные мотивы упорядочено таким образом, что сначала стоят мотивы, образованные длинными нотами, затем постепенно идут с меньшими длительностями и заканчиваются мелкими (шестнадцатые). Каждый такой ритмичный мотив имеет свой нотный образец, к которому принадлежат также песни в диминуированих и аугментированих его формах. Каждый ритмический мотив делится на еще меньшие подотдела, обозначенные буквами алфавита. Под буквой а) содержатся песни, выдержанные в этом ритмическом мотиве в течение всей или почти всей песни. Под буквами б), в) и т.д. представлены образцы, которые являются вариантами этого ритмического мотива или имеют другое продолжение. Под последней буквой (без нотного образца) стоят песни, в которых с главным ритмическим мотивом свободно переплетаются другие мотивы. Можно утверждать, что преобладают варианты и продолжение мотива, чем мотив в неизмененном виде. Количество вариантов колеблется в пределах от 1 до 36. Частыми являются образцы сочетания мелких (восьмых, шестнадцатых) длительностей, обращение к синкопированным ритмам.

Мелодический указатель [3, с. 401] представляет разделение мелодий на три группы, обозначенные заглавными буквами алфавита: А. Мелодии с тоникой G на самой низкой ступени звукоряда; Б. Мелодии с тоникой G внутри звукоряда; В. Звукоряды с мнимой тоникой G.

Записи украинских народных мелодий различные в разных сборниках, поскольку каждый из собирателей обозначал собственными способами и знаками мелодические варианты, мелизмы, тона невнятной высоты, тональности и т.д. Поэтому З. Лысько, чтобы избежать недоразумений во время прочтения мелодии, делает собственные изменения и сводит все к единой системе:

- все мелодии транспонирует к тонике G (G-dur, G-moll ,G-дорийский, G-миксолидийский т.п.), поскольку известно, что записи народных мелодий всегда транспонировались согласно тесситуры, удобной для среднего голоса (меццо-сопрано, баритон) и к тональности с меньшим количеством хроматических знаков. Также это облегчает поиск вариантов и сравнение мелодических линий;

- в корпусе УНМ нет пометки тональности при ключе, хроматические изменения обозначаются альтерацией у соответствующих нот. Как видно из мелодического показателя, большинство песен имеет тетра, пента- и гекса-хордовый состав, и основано на эолийском, дорийском, миксолидийском т.д. ладах, а значительная часть на своеобразных украинских звукорядах;

- для обозначения четверть-тонов употребляются: знак повышение примерно на четверть-тон, знак снижения примерно на четверть-тон. Оба знака З. Лысько берет с нотации четвертитоновой музыки Алоиза Хабы (Alois Hába), только в А. Хабы они обозначают математически точные четверть-тона, а в З. Лыська приблизительные;

мелодические и ритмические варианты песен обозначены цифрой и чертой над соответствующими нотами, а после окончания песни под той же цифрой подается вариант этого отрывка. Варианты одной песни, иногда очень близки, но записанные в двух отдельных сборниках, подаются всегда как две песни с отдельными числами.

Но, как было определено раньше, основой систематизации всех этих собранных мелодий является «критерий музыкального синтаксиса, то есть музыкальных форм, детализированных до мельчайших подробностей, в рамках каждой формы составляются мелодии дальше на основании каденций ее отдельных составных частей» [3, с. 41]. Это 13 главных типов песенных форм: «I. Мотив», «II. Фраза», «III. Предложение», «IV. Период», «V. Двойной период», «VI. Тройной период», «VII. Четвертной период», «VIII. Большие песенные формы», «IX. Формы с вставной фразой (или мотивом) между строфами песни», «X. формы с отдельной мелодией для первой строфы», «XI. Формы с вставными повторными мотивами и фразами», «XII. Цепь предложений» и «XIII. Речитативные формы». Количество песен в соответствии с этими формами существенно отличается. Например, тип XII Цепь предложений имеет только 38 песен, а IV Период – 7752 песни.

Все музыкальные формы выступают в некоторых случаях как самостоятельные образования, в других объединяются вместе в формы высшего порядка, в результате чего украинская народная музыка представляет богатство в области музыкальных форм.

Все формы относятся и к вокальным и к инструментальным песням. Они есть чисто музыкальными элементами независимо от текстового наполнения. В вокальных песнях отдельные части музыкальной формы заполнены большими и меньшими отрывками текста образуют синтаксические единицы (колена,

ленты, строфы), однако количество текстовых складов на музыкальную форму не влияет. Решающим в этом случае есть смысл песни, количество и качество ее цезур, каденций и музыкальная взаимоподчиненность отдельных частей. Исключением являются только речитативные формы.

Главные типы форм делятся на меньшие отделы, которые обозначаются большими украинскими буквами. Далее идет детализация на подотдела, т. н. промежуточные формы, в пределах каждого отдела обозначаются арабскими цифрами (например, «А. Двудельное предложение: 1. Промежуточная форма Р (ФМ) и 2. Полная форма Р (ФФ)», первая означает, что предложение Р состоит из объединения одной фразы и одного мотива (ФМ), а вторая, что предложение Р состоит из объединения двух фраз (ФФ). Похожая детализация есть во всех отделах и в целом охватывает 253 отделы.

Следующая идет детализация каждого подотдела на основе каденций, так как количество песен в каждом подотделе все еще слишком велико. Поскольку в Корпусе УНМ все мелодии транспонированы к тонике G, песни в каждом подотделе размещены на основании их конечных каденций в таком порядке: 1) g (тоника), 2) h, b (терция воображаемого тонического трезвучия), 3) d (доминанта), 4) fis, f (терция воображаемого доминантового трезвучия), 5) a (квинта воображаемого доминантового трезвучия), 6) c, cis (субдоминанта), 7) e, es (терция воображаемого субдоминантового трезвучия). Для определения каденции решающим является не всегда последний тон песни в буквальном смысле, а скорее последний отчетливо отмеченный тон (такое же понимание каденций и у И. Крона, Б. Бартока, Ф. Колессы).

Поскольку остаются достаточно большие группы мелодий с одинаковыми каденциями, снова нужна детализация. Тогда учитываются еще три следующих каденции в песнях одного отдела в порядке их важности, следовательно, каденция половины песни, то есть первого предложения, затем каденция первой фразы первого предложения и как наименее важна – каденция первой фразы второго предложения.

Все четыре каденции составляются в каждом подотделе по их важности и укладываются в систему. Таким образом, каждая народная мелодия находит в Корпусе УНМ свое точно определенное место по критерию ее музыкального построения. Также над записью каждой мелодии поставлено над нотным станом еще особые знаки, обозначающие музыкальную форму данной песни.

Таким образом, можно отметить основные принципы работы.

Этномузыковед объединил около двенадцати тысяч украинских народных мелодий с различными вариантами из всех доступных ему печатных и архивных источников в Украине и за рубежом, ввел в оборот неизвестные рукописи Л. Сорочинского, С. Спеха, Р. Придаткевича, А. Постоловского.

Работа является аналитическим завершением этномузыкальной деятельности не только автора, но и его предшественников.

Введено в оборот более тысячу единиц фольклорного творчества с иностранных изданий, как например, из изданий польских (Вацлава из Олеска, О. Кольберга), чешских (Л. Кубы), российских (В. Трутовского, И. Прача) исследователей.

Объективно отобраны песни независимо от их социального содержания и происхождения, которое противоречило тогдашней идеологии и что было невозможно осуществить на территории СССР.

Созданы соответствующие указатели (источников, жанров, территорий, многоголосия и инструментов, алфавитный, мелодический, ритмический, музыкальных форм) для удобства пользования антологией.

Систематизирована единая система записи с использованием соответствующих знаков.

Отдельная ценность корпуса в его создании с мыслью о будущем, о десятках тысяч украинских народных песен неохваченных этой работой. Автор не только подробно разработал систему составления и анализы песен, но в своем предисловии к УНМ назначил ее служить толчком и хорошей основой для дальнейших исследований украинских мелодий. Можно утверждать, что это самая большая работа украинского музыковедения вообще.

Таким образом, Зиновий Лысько остается одним из пионеров этномузыковедения и его фигура должна найти достойное место среди выдающихся деятелей музыкальной фольклористики XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисько З. Формальна побудова українських народних пісень / З. Лисько // Українська музика. – Ч. 2–4. – Львів–Стрий, 1939.
2. Сивохіп В.П. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В.П. Сивохіп. – Л., 2010. – 16 с.
3. Українські народні мелодії / (Зібрав і зредагував З. Лисько). – Т. 1: Показники. – Нью-Йорк, 1967. – 566 с.
4. Українські народні мелодії / (Зібрав і зредагував З. Лисько). – Т. 2. – Нью-Йорк, 1964. – 575 с.; Т. 3. – Нью-Йорк, 1966. – 575 с.; Т. 4. – Нью-Йорк, 1968. – 575 с.; Т. 5. – Нью-Йорк, 1970. – 575 с.; Т. 6. – Джерзі Сіті,: Н. Дж., М.П. Коць, 1971. – 575 с.; Т. 7. – Торонто-Нью-Йорк, 1981. – 575 с.; Т. 8. – Торонто-Нью-Йорк, 1986. – 575 с.; Т. 9. – Торонто-Нью-Йорк, 1991. – 575 с.; Т. 10. – Торонто-Нью-Йорк, 1994. – 608 с.

Цмыг Г.П.
(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О ХОРОВОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В современной мировой культуре интерес к хоровому сценическому искусству возрастает, а сама эта форма художественной деятельности эмансипируется. Как известно, хоровое сценическое искусство издавна развивалось в недрах ритуальных (сакральных, фольклорных, светских) и художественных (музыкальных, театральных) практик. В современной культуре Беларуси оно представлено в музыкально-театральной (театральные постановки) и концертной (музыкальная исполнительская практика) областях «бытия» музыки. А между тем искусствоведческих исследований, специально посвященных этой теме до сих пор нет. В процессе исследования в поле нашего зрения вошли искусствоведческие работы, в которых говорится о хоре в недрах целостных явлений культуры и искусства. Таким образом, актуализируется поставленная нами цель – на основе типологии историко-стилевых форм хорового сценического искусства охарактеризовать особенности его «бытия» в современной культуре Беларуси.

Хоровое пение, как известно, один из древнейших способов выражения музыкальными средствами коммуникативных потребностей человека. Оно функционирует в народной, профессиональной, светской и религиозной сферах культуры в виде хоровой музыки и в форме коллективного творчества (авторы текста и музыки, дирижер, вокалисты-исполнители). Одно из важнейших направлений развития хорового искусства связано с его сценическим «бытием». Хоровое сценическое искусство формировалось в недрах сакральных и фольклорных ритуальных практик, а затем развивалось в сфере театрального творчества. С течением времени хоровое сценическое искусство эволюционировало, и, эмансипируясь, в XX веке трансформировалось в самостоятельные хоровые театрализованные жанры (хоровой театр, хоровой перформанс). В силу присущих хоровому жанру демократичности и коммуникабельности, хоровое сценическое искусство способно впитывать не только новые жанрово-стилевые направления музыки и театра, но и самые актуальные арт-практики сегодняшнего дня. Обращение к историко-стилевым формам хорового сценического искусства позволяет дать характеристику его современного состояния и открывает перспективу к постижению актуальных направлений его дальнейшего развития.

Участие хора в театрализованных европейских христианских ритуалах и практиках лежит в основе ритуально-сакральной историко-стилевой формы хорового сценического искусства, которая развивалась в недрах действа, литургической драмы и мистерии [1, с. 5].

Особое место занимал хор в пространственной нише античного театра: сакрально-ритуальные народные формы хорового искусства постепенно трансформируются в сферу театральных представлений, эстетизируются [2, с. 4]. Здесь хоровое сценическое искусство постепенно предстает в облике «постоянного присутствия», где хор выполняет функцию повествования и комментирования игрового действа; из хора могут выделяться корифеи, которые выполняют драматургическую и сценарную функцию в трагедии; сценический облик хора от статики постепенно переходит в регламентированную структурой трагедии хоровую пластику; в свою очередь регламентация сценического движения обусловлена содержанием структурой формы лирики. Таким образом, данную историко-стилевую форму хорового сценического искусства, по нашему мнению, следует называть хорической.

В рамках музыкально-театральной практики хоровое сценическое искусство развивалось весьма интенсивно. Так, к XIX веку, в операх М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, К.М. Вебера, Ж. Бизе, Дж. Верди, Р. Вагнера и др. хорами охарактеризованы различные группы действующих лиц из народа, социальные слои общества. С помощью оперных хоровых сцен создается особая атмосфера действия (быт, обстановка, окружение, условия жизни и драмы главных действующих персонажей); усиливается или оттеняется контраст или конфликт; создается драматургическая целостность, структурируется оперная форма. Музыкальный материал в произведениях оперных композиторов дает возможность режиссерам-постановщикам: активно развивать и совершенствовать хоровое сценическое искусство посредством включения хора в единый процесс сценического действия, продиктованного собственно музыкальной драматургией; создавать мизансцены и распределять хоровые группы в театральном пространстве; работать над характерной для актерского сценического искусства пластикой, мимикой и движением [6]. Такую форму хорового сценического искусства мы назовем музыкально-драматической.

В XX веке историко-стилевые формы хорового сценического искусства (ритуально-сакральная, хорическая, музыкально-драматическая) функционировали не только в недрах театральной практики и обрядности (сакральной, фольклорной), но и по мере художественной необходимости, проникали в другие сферы творчества (например, в музыкально-концертную практику). Подчеркнем, что важнейшей художе-

ственной тенденцией современности является усиление стремления к жанрово-стилевому синтезу и расширению границ академической музыки. Вот и хоровое сценическое искусство развивается не только в недрах музыкально-театральной практики, но и концертной (мадригальная комедия, концертное исполнение оперных хоровых сцен; смешанные музыкально-сценические жанры, такие как сценическая кантата, симфония-действо и др.; хоровые театрализованные представления; хоровой театр; хоровой перформанс и др.).

К рубежу XX-XXI вв. образовались и новые формы хорового сценического искусства, среди которых выделяются хореопластическая, музыкально-драматургическая и собственно хоровая театральная (хоровой театр).

Процесс становления современных форм хорового сценического искусства в музыкальной культуре Беларуси, которая развивается в русле традиций западно- и восточноевропейской цивилизации, уходит корнями в далекое прошлое. Оно представлено и в музыкально-театральной и в концертно-исполнительской сферах. Современное состояние хорового сценического искусства в Беларуси определяется преемственностью, на основе которой сформировались новые формы хоровой сценической практики, дающие перспективу для дальнейшего развития музыкально-театрального творчества. При этом важно подчеркнуть, что постоянно возрастает роль кино, телевизионных и других мультимедиа-пространств, включая интернет-ресурсы. Все это свидетельствует об открывающихся перспективах дальнейшего развития сценического вида бытия хоровой музыки.

Музыкально-сценическое воплощение хоровых концертных программ, где применяются элементы театрализации, уходящие своими корнями в синкретизм фольклорной традиции легли в основу интенсивного развития хореопластики в отечественной музыкальной культуре. Особенностью фольклорной хореопластики как формы современного хорового сценического искусства является впитывание традиций ритуально-сакральной историко-стилевой формы хорового сценического искусства. Здесь пластический жест, движение и танец находятся в единстве с музыкальной интонацией фольклорного источника, что приводит к созданию эстетически совершенной и эмоционально убедительной фольклорной хореопластической музыкально-двигательной формы. Таким образом, хоровое сценическое искусство приобретает национально характерные черты, что является уникальным явлением в современной европейской музыкальной культуре (Например, программы Национального академического народного хора РБ им. Г. Цитовича.)

В белорусской музыкально-театральной хоровой практике развивается эстрадная хореопластическая форма современного хорового сценического искусства. Здесь хореопластика в стилевом отношении наиболее приближается к стилю универсально-развлекательного эстрадного шоу. По существу в эстрадной разновидности хореопластического хорового современного сценического искусства скорее представлен танец с пением, чем хоровое пение с движением-танцем. Создается динамичная, утрированно ритмизованная, эффектная эстрадная хореопластическая музыкально-двигательная шоу-форма. Это явление – результат заимствования и адаптации мировых (американских в том числе) традиций шоу с участием поющего и танцующего хора (Например, постановки Заслуженного коллектива РБ Белорусского государственного академического музыкального театра).

Музыкально-драматическая историко-стилевая форма хорового сценического искусства на пути к современности «впитала» особенности хорической, ритуально-сакральной, хореопластической и приобрела качество музыкально-драматургической формы хорового сценического искусства. На основе мастерского владения различными историко-стилевыми формами хорового сценического искусства, создается сценический музыкально-драматический художественный образ и убедительная музыкально-театральная или концертно-сценическая интерпретация произведений высокого уровня подлинности (Например, творчество Хора государственного театрально-зрелищного учреждения «Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь» [6]).

Собственно хоровая театральная форма современного хорового сценического искусства (хоровой театр) в Беларуси представлен пока только в виде театрализации концертно-исполнительской практики. В отличие от России, где хоровые театры уже давно получили признание и известность [3], в Беларуси хорового театра пока нет. Вместе с тем в отечественном хоровом искусстве есть все предпосылки для создания хорового театра [7] (Например, см. деятельность ГУ «Музыкальная капелла «Сонорус» Минской области).

Сущность хорового театра как формы современного хорового сценического искусства, заключается в следующем.

Рождение самой творческой концепции «хоровой театр» и постановка хорового спектакля зависит не только и не столько от режиссера, сколько от дирижера, имеющего соответствующую специализацию или творческие устремления. Это обусловлено тем, что должна быть тесная связь с имманентными качествами музыкальной партитуры, где композитор как бы «диктует» условия «игры» (тембровая драматургия, персонификация хоровых голосов-партий и солистов, «пространственные» качества фактуры и др.).

Хор является единственным (или ведущим) «музыкальным инструментом-актером». В процессе создания художественного целого в русле эстетики хорового театра рождается исполнительский художественный образ, где сценическое действие возникает не только в процессе собственно актерской игры, а как результат непрерывного коллективного вокального исполнительства-игры.

Хоровой театр выдвигает следующие требования к хору: – это должен быть ансамбль индивидуальностей, виртуозов-единомышленников, обладающий способностью нетрадиционного мышления и владеющих техниками, используемыми в историко-стилевых формах сценического хорового искусства (хорической, ритуально-сакральной, музыкально-театральной, хореопластической, музыкально-драматургической).

Важнейшим условием перевоплощения, а точнее жанровой модуляции хорового произведения в хоровой спектакль, является наличие атрибутов театрального жанра (сценическое движение певцов, декорации, костюмы, световое оформление и др.).

Исполнение партитур, созданных в русле авангардных стилевых направлений и зафиксированных с помощью альтернативной (в том числе графической) нотации, превращается в театральное представление (близкое концепции перформанса). Дело в том, что для этого стиля требуется обладать целым рядом исполнительских театральных атрибутов, где хоровое сценическое мастерство, которое накапливалось в недрах многовековой истории хорового сценического искусства в основных его историко-стилевых формах (хорической, ритуально-обрядовой, музыкально-театральной, хореопластической, музыкально-драматургической) проявляется наиболее многогранно.

Подведем итоги. Историко-стилевые формы хорового сценического искусства развивались в недрах сакральной и фольклорной обрядности (мистерия, действо) с одной стороны, и театральной постановки (античная трагедия с хорами; смешанные музыкально-драматические жанры с участием хора; разные жанры оперы и музыкального театра с хоровыми сценами) с другой. Эволюционное движение хорового сценического искусства к современности шло в виде ритуально-сакральной, хорической, музыкально-театральной историко-стилевых форм хорового сценического искусства. Хоровое сценическое искусство развивалось и в недрах концертной практики (мадригальная комедия, концертное исполнение оперных хоровых сцен; смешанные музыкально-сценические жанры, такие как сценическая кантата, симфония-действо и др.; хоровые театрализованные представления; хоровой театр; хоровой перформанс и др.).

В процессе проведенного исследования нами выявлено, что классический академический концерт не является более единственно возможной формой хорового творчества. Современное хоровое сценическое искусство в Беларуси во всей своей жанрово-стилевой многогранности, представлено как в музыкально-театральной (театральные постановки), так и в концертной (музыкальная исполнительская практика) сферах. По нашему мнению, настало время хорового театра, который зиждется на собственно хоровой сценической форме современного хорового сценического искусства. Он является важным направлением в музыкально-театральной культуре с позиции актуализации тенденций и вызовов современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богодарова Н.А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. – Вып. 39. – М.: Наука, 1975.– С. 179-195.
2. Зелинский Ф.Ф. История античной культуры / Ф.Ф Зелинский. – М.: Марс, 1995. – 380 с.
3. Овчинникова Т. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры // Южнороссийский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2006. – С. 172-179.
4. Петровский Ф.А. Греческая трагедия. Эсхил, Софокл, Эврипид / Ф.А. Петровский. – М: Гослитиздат, 1950. – 660 с.
5. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / Сост., ред., коммент., биогр. очерки С.В. Стахорского. М.: ГИТИС, 1988. – С. 21-32.
6. Цмыг Г.П. Хор в опере: специфика музыкально-исполнительской и театрально-постановочной интерпретации (на примере минской постановки «Турандот» Дж. Пуччини 2013 года) // Г.П. Цмыг / Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжн. навук.-практ. канф. (28-29 лістапада 2013 г., г. Мінск): У 2 ч. – Ч. 1. / уклад. Н.С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – С.450-453.
7. Цмыг Г.П. Хоровой театр: специфика и возможности. (К проблеме жанрового феномена) / Г.П. Цмыг // IV Няфедаўскія чытанні: мат. рэсп. навук.-творч. канф. “Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць” (24 сакавіка 2011 г., г. Мінск) – Мінск: БДАМ, 2011.

Чарнова К.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВАРШТАТЫ ТРАДЫЦЫЙНАГА СПЕВУ: ДА ПЫТАННЯ ПЕРАЕМНАСЦІ ТРАДЫЦЫЙ НАРОДНАЙ ПЕСЕННАЙ КУЛЬТУРЫ

Захаванне культурнай спадчыны і перадача яе наступным пакаленням – адна з важнейшых праблем быцця сучаснага грамацтва, якая апошнім часам паўстае ўсё больш востра. Ідэя «экалогіі культуры» (Дзм. Ліхачоў) вызначае асобы накірунак даследаванняў, мэтай якіх ёсць клопат пра захаванне культурнага асяроддзя як прынцыпова неабходнага для духоўнага, маральнага жыцця чалавека, для нармальнага (раўнаважнага) існавання сучаснай цывілізацыі [1, с. 6]. Як сцвярджае З. Мажэйка, сама «пастаноўка праблемы экалогіі культуры абумоўлена неабходнасцю стварэння спрыяльных умоў для праяўлення гуманістычнай сутнасці чалавечага быцця...» [7, с. 5].

Першаснай і прыярытэтнай часткай культурнай скарбніцы кожнага народа выступае яго этнічная традыцыя – крыніца і важнейшы канал перадачы сацыяльна-культурнага вопыту этнасу. Знаходжанне механізмаў аховы, актуалізацыі, пераймання нематэрыяльных каштоўнасцей традыцыйнай культуры з'яўляецца аднім з «гарачых» пытанняў сучаснага культуразнаўства ў сітуацыі фактычнай адчужанасці грамадства ад базавых каштоўнасцей этнічнай культуры.

Праблемы захавання этнакультурнай спадчыны шырока разглядаюцца на старонках беларускага навуковага друку. У дачыненні да беларускай этнапесеннай традыцыі яны глыбока асэнсаваны ў спецыяльна прысвечанай манаграфіі З.Я. Мажэйка «Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем» [7]. На сістэмным узроўні раскрыта не толькі самадастатковасць руральнай народна-песеннай культуры ўлучна з працэсамі самарэгулявання, але і імкненне фальклора, як з'явы жывой, да самазахавання (механізмы самападтрымліваючага развіцця) і здольнасць да самааднаўлення.

Шмат у чым супрацьлеглае «пазіцыі неўмяшання» стаўленне да пытанняў захавання традыцыйнай спеўнай культуры як адной з культурных адметнасцей народа дэманструюць публікацыі, у якіх шлях падтрымання духоўнай музычнай спадчыны ва ўмовах згасання «жывой традыцыі» бачыцца ў яе папулярызацыі на ўсіх узроўнях і ўсімі даступнымі сродкамі [24] [4, 5, 8-12].

Канец XX – пачатак XXI стагоддзя характэрызуецца новай хваляй практычнага пераймання фальклорных гучанняў у маладзёвым асяроддзі. Адной з папулярных і дастаткова распаўсюджанай у цяперашні час формай актуалізацыі этнапесеннай спадчыны з'яўляюцца варштаты традыцыйнага спеву[25], якія ўяўляюць сабой узор мастацка-практычнай фальклярыстыкі, накіраваны на папулярызацыю фальклорнай музычнай спадчыны, павышэнне цікаўнасці да нацыянальнай музычнай культуры [26].

---

24 Неабходнасць далучэння да скарбніцы традыцыйнай культуры сцвярджаецца і ў адукацыйнай сферы, у якой, па сутнасці, сфарміравана асобная галіна – этнапедагогіка. У яе межах выхаванне шляхам навучання традыцыйным відам мастацтва асэнсоўваецца як дзейсны сродак далучэння да арыгінальнай культуры этнасу [2, 3].

25 Варштат – адно з найбольш распаўсюджаных у краінах заходняй Еўропы азначэнняў спецыфічнай формы заняткаў/выкладаў, у якіх настаўнік (майстар) паказвае ход работы, а потым выконвае яе адначасова з вучнямі (слухачамі, аудыторыяй), пры гэтым кантралюе правільнасць выканання, падказвае і выпраўляе работу аудыторыі. Сінанімічнымі выступаюць паняцці масцер-клас, трэнінг. Азначэнне "варштат" найбольш часта выкарыстоўваецца ў дачыненні да творчай дзейнасці чалавека (варштаты тэатральныя, музычныя, літаратурныя, харэаграфічныя і г.д.) У сферы музычнай традыцыйнай культуры варштаты могуць быць прысвечаныя як песенным, так і інструментальным формам.

26 Вядома, што такія масцер-класы (практычныя семінары), прысвечаныя рабоце вучэбных і творчых калектываў з аутэнтычным фальклорам і засваенню прынцыпаў традыцыйнага музіцыравання, рэгулярна праводзяцца ў шматлікіх гарадах Расіі. Вялікія намаганні ў гэтай сферы прыкладаюць супрацоўнікі Праблемнай навукова-даследчай лабараторыі па вывучэнню традыцыйных музычных культур РАМ ім. Гнесіных (Масква). У Паланге (Літва) пачыная з 2000 г. традыцыйна (штогод) праводзіцца Міжнародная летняя творчая школа «Традыцыя», ініцыятарам і арганізатарам якой выступае Цэнтр фальклора і этнаграфіі нацыянальных абшчын Літвы, Школа славянскай традыцыйнай музыкі, Вільнюскі цэнтр рускага фальклора. У межах фестываля праводзяцца не толькі канцэрты фальклорных калектываў, круглы стол па праблемах захавання народных традыцый, але і «творчыя лабараторыі» вядучых фальклярыстаў. Да ўдзелу ў такіх варштатах запрашаюцца кіраўнікі і удзельнікі фальклорных ансамблей, выкладчыкі музычных школ і школ мастацтваў, дамоў творчасці, усе зацікаўленыя ў павышэнні ўзроўня выканальніцкай культуры і ўдасканалення методыкі работы з фальклорным калектывам. На Беларусі такія практыкі покуль адзінкавыя, хоць практычнае засваенне этнафоніі магутна разгорнута ў межах вучэбнага працэсу на факультэце традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў: з 2004 года спецыялізацыя «Этнафоназнаўства» рыхтуе спецыялістаў-практыкаў у галіне беларускай музыкі вуснай традыцыі.

Вельмі распаўсюджана (фактычна нарматыўная падчас правядзення разнастайных этнамузыказнаўчых форумаў) арганізацыя такіх майстар-класаў у Польшчы. Прынамсі, курсы па засваенні традыцыйнага спеву з 2000 г. існуюць у межах Міжнароднай школы традыцыйнай культуры, якую праводзіць польскі фонд «Fundacja Muzyka Kresow» (Люблін); з 2003 г. у Віграх (Сувалкія) падчас Міжнароднай канферэнцыі «Агульныя праблемы традыцыйнага спеву» праводзяцца заняткі па засваенню этнапесеннага рэпертуару.

Значную ролю ў захаванні, актуалізацыі/прапагандзе традыцыйнага польскага спеву адыгрывае Навуковае Кола Этнамузыкалогіі Варшаўскага ўніверсітэта (Koio Naukowe Etnomuzykologii UW), якое разгарнула сваю дзейнасць у 2003 годзе пад навуковым кіраўніцтвам доктара навук, прафесара Інстытута музыкалогіі Варшаўскага Універсітэта П. Даліга [27].

Большасць варштатаў традыцыйнага спеву, якія праводзяцца ў Польшчы, накіраваны на засваенне пэўнай рэгіянальнай традыцыі з багатага і размаітага суквецця музычных «дыялектаў» этнапесенных практык. Так, пры падтрымцы (у межах спецыяльнай стыпендыяльнай праграмы) Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego адбываюцца варштаты «Piesni Suwalszczyzny i Podlasia», галоўнай мэтай якіх з'яўляецца даследаванне, а перш за ўсё знаёмства ў «прасторы жывой выканальніцкай практыкі» з песнямі Падлясья і Сувальшчызны; у межах праграмы «Школа майстроў традыцыі» (Szkoia Mistrzyw Tradycji) Інстытута Музыкі і Танца (Варшава)[28] арганізуюцца «Warsztaty piesni podlaskich», аснову якіх складаюць этнапесенныя ўзоры ўсходніх тэрыторый Польшчы; варштаты, якія праводзіць Кола Этнамузыкалогіі, прысвечаны пераважна спеўным традыцыям Любельшчызны[29].

Як паказвае польскі вопыт, варштаты могуць будавацца не па рэгіянальным прынцыпе, а быць прысвечаны знаёмству з пэўным жанравым пластом каляндарнай альбо сямейна-родавай абраднасці. Да прыкладу, арганізацыяй варштатаў, якія звязаны з асваеннем пахавальнага традыцыйнага рэпертуару (warsztaty piesni pogrzebowych), займаецца Павел Грахоцкі (Pawei Grochocki) у Любліне.

Па форме правядзення ў Польшчы існуюць дзве разнавіднасці варштатаў: заняткі, якія праводзяцца дасведчанай у галіне традыцыйнага спеву асобай (не з'яўляецца носьбітам традыцыі) і варштаты з непасрэдным удзелам традыцыйных спевакоў, лепшых прадстаўнікоў-майстроў традыцыі (mistrzyw tradycji).

Звычайна агульная будова варштата складаецца з некалькіх раздзелаў і выглядае наступным чынам: вакальна-дыхальны трэнінг (рухальная размінка, дыхальныя практыкаванні, настройка моўнага апарату з дапамогай хуткамовак і іншых форм, распеўка (пабудавана як на «класічных» вакальных узорах, так і на папеўках, уласцівых традыцыйнаму спеву); праслухоўванне (у запісе або ў «жывым» гучанні) і аналіз узору на ўзроўні інтанацыйна-рытмічнага малюнка і вербальнага раду; непасрэднае развучванне (тэхналагічнае засваенне) песеннага матэрыялу. Безумоўна, этнапесенныя ўзоры суправаджаюцца каментарамі наконт сітуацыі іх выканання, інфармацыяй пра спевакоў, ад якіх былі зафіксаваны і г.д. Цэнтральнай часткай заняткаў з'яўляецца праца над гуказдабываннем, узмацненнем і носкасцю голаса, артыкуляцыяй і тэмбрам, «голасам» як інтанацыйна-гукавым ідэалам дадзенай этнакультуры, а таксама над ансамблевым сугуччам.

Апошнім часам усё больш папулярнай становіцца форма правядзення варштатаў, набліжаная да традыцыйных рэаліяў, скіраваная на знаёмства з «жывой» этнапесеннай традыцыяй, нібыта «знутры», непасрэдна «на месцы дзеяння». Яна заключана ў засваенні традыцыйнага спеву менавіта ад носьбітаў традыцыі (вясковых выканаўцаў) і ў звыклым для іх асяроддзі, у «сваёй» прасторы. Прынамсі, у ліпені 2015 года такія варштаты адбываліся ў вёсцы Гарадзіска (гміна Нарэў, павет Гайнаўскі). Майстрамі, якія праводзілі заняткі, былі Ганна Цяслюк (Anna Tesluk, 1939 г.н.) і Надзея Асіпюк (Nadzieja Osipiuk, 1943 г.н.). Абедзве спявачкі былі ў свой час удзельніцамі калектыву «Крыўчанкі» («Krywczanki») з вёскі Крывец, з 2010 года

[27] Сферы дзейнасці «Кола» дастаткова разнастайныя – удзел у навуковых канферэнцыях і фестывалях традыцыйнай культуры, выданне навуковага часопіса, правядзенне лекцый і г.д. Сярод форм культурна-асветніцкай накіраванасці вылучаюцца варштаты традыцыйнага спеву, правядзенне якіх арганізавана з мэтай азнаямлення моладзі (у першую чаргу студэнтаў Варшаўскага Універсітэта) з музыкай вёскі, яе далучэння да скарбніцы нацыянальнай культуры. Як патлумачыла адна з арганізатараў варштатаў Вольга Козел, моладзь, на вялікі жаль, часам недаацэньвае каштоўнасць традыцыйнага спеву: назіраецца стаўленне да этнапесеннай традыцыі (рэпертуару, стылю і манеры выканання вясковых спевакоў) як да спеву вельмі простага (нават спрошчанага). Сустракаюцца такія меркаванні і сярод студэнтаў-музыколагаў, якія займаюцца даследаваннем музыкі «высокай традыцыі». Арганізатары імкнуцца прадставіць/раскрыць удзельнікам варштатаў традыцыйны спеў як надзвычай тонкі, складаны, «жывы» і зменлівы арганізм.

[28] Гэтая праграма скіравана да польскіх інстытуцый, якія займаюцца культываваннем айчыннай музычнай традыцыі, і звязана з ідэяй падтрымання лакальных музычных традыцый, традыцыйных выканальніцкіх тэхнік спявання і ігры на інструментах. Праграма палягае менавіта на арганізацыі варштатаў, пад час якіх выканаўцы народнай музыкі беспасрэдна (майстар-вучань) перадаюць свае веды і ўменне.

[29] Першай нагодай, якой абумоўлен выбар Любельскага песеннага «матэрыяла», з'яўляецца асабістае замілаванне арганізатара заняткаў В. Козел песнямі гэтага рэгіёну. Другой выступае ўпэўненнасць у тым, што песні менавіта з гэтых тэрыторый найбольш прыдатны для працы ўласна вакальнай – паколькі вельмі важную ролю ў іх адыгрывае фактар артыкуляцыі, праца над імі вымагае (а значыць і ўстанаўляе) добра пастаўленага маўленча-спеўнага апарату.

спяваюць у створаным Г. Цяслюк гурце «Падляшанкі» («Podlaszanki») – разам з яшчэ трыма жанчынамі выконваюць песні роднай вёскі Гарадзіска і суседніх, прадстаўляючы лакальную традыцыю ў межах рэгіёна Падляссе. На працягу трох дзён варштаты праводзіліся ў хаце і на падворку Ганны Цяслюк, у непасрэдным дотыку да традыцыйнага побыту. Падчас заняткаў былі развучаны песенныя ўзоры каляндарна-абрадавага і сямейна-родавага цыклаў (веснавыя, сенакосныя, жніўныя, вясельныя, радзінныя), а таксама некалькі ўзораў пазаабрадавай лірыкі.

Такая форма пераймання/засваення этнапесенных практык, безумоўна, далёкая ад натуральнага працэсу трансмісіі спеўнага вопыту – перадачы ад пакалення да пакалення, у межах абрадавых практык. Яшчэ больш ускладняе вызначэнне варштатаў, як формы/сродку захавання/працягвання народна-песеннай культуры, адсутнасць далейшага разгорту засвоеных традыцый – варштаты могуць мець працяг толькі на ўзроўні другасных форм сцэнічнага жыцця фальклору 30. Не магчыма разгледзіць варштаты і ў якасці спецыфічнай формы даследавання лакальнай этнапесеннай традыцыі метадам «улучанага назірання», якое патрабуе не эпізадычных палявых работ, а працяглага стацыянарнага вывучэння з устойлівым непарыўным кантактам з носьбітамі народна-песенных традыцый.

Разам з тым, такая форма «далучэння да традыцыі» дазваляе ўспрымаць гукавы вобраз («голас») як інтанацыйна-гукавы ідэал/эталон дадзенай этнакультуры непасрэдна ад носьбіта традыцыі. У гэтым сэнсе роля песенных карыфеяў старэйшага ўзросту сапраўды выключная: яны маюць магчымасць тлумачэння спосабаў гуказдабывання (як выводзіць гук), каменціравання спеву удзельнікаў варштата, унясення карэкціваў і вызначэння гучанняў як «правільных»/«сваіх» ці «чужых»/«іншых». Гэта дазваляе пазбегнуць засваення «стэрылізаванага стыля» – «народнага спеву наогул» на аснове «народнага гуказдабывання наогул».

Фактам застаецца, што аўтэнтычны музычны фальклор знаходзіцца на пераходнай стадыі ад жывога бытавання да захавання ў памяці яго носьбітаў. У межах ідэі «экалогіі культуры» варштаты традыцыйнага спеву выступаюць актам захавання нематэрыяльных каштоўнасцяў этнічнай духоўнай спадчыны, з'яўляюцца адной з перспектыўных форм актуалізацыі і папулярызацыі музычнай культуры вуснай традыцыі. Але варта задаць пытанне: ці можна лічыць такія акцыі формай/сродкам/спосабам пераемнасці традыцый? Заўважым, што пры ўсёй неабходнасці і несумненнай карыснасці практычнага засваення этнапесенных практык, яно не з'яўляецца панацэяй і не вырашае праблемы пераемнасці народна-песенных традыцый. Вынікам такога засваення хутчэй за ўсё з'яўляецца эстэтычна-мастацкае пераасэнсаванне гэтых традыцыі. Калі экалогія культуры ў якасці галоўнай ставіць перад сабой задачу стрымлівання працэсаў неспрыяльных пераўтварэнняў, то варштаты традыцыйнага спеву не з'яўляюцца, на нашую думку, той формай, разгорт якой трэба стрымліваць. Яна не забруджвае «культурны ландшафт». Больш за тое, можа гэта і ёсць тая форма, якая сфарміруе экалагічную свядомасць грамадства і стымулюе механізмы самааднаўлення, самападтрымліваючага развіцця вуснатрадыцыйнай культуры?

ЛІТАРАТУРА

1. Алпатова, А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре / А.С. Алпатова. – М.: Экон-Информ, 2009. – 203 с.
2. Власова, С. Этнокультурный компонент в современном школьном образовании / С. Власова // Фольклор и молодежь: приобщение детей и молодежи к традициям национальной культуры. / сост. С.Р. Кулева. – Вологда, 2011. – С.71–85.
3. Іваненка, М. Сучасная школа и этнавыхаванне / М. Іваненка // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат. VI Міжн. навук.-практ. канф. (Мінск, 27-29 красавіка 2012 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2012. – С. 140–143.
4. Игнатович, П. Сохранение фольклора – веление времени / П. Игнатович // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат. V Міжн. навук. канф. (Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2011 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2011. – С. 31–33.
5. Кавалёва, Р. Фальклор і час: да праблемы падтрымання духоўнай спадчыны беларускага народа / Р. Кавалёва // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат. IV Міжн. навук.-практ. канф. (Мінск, 29-30 красавіка 2010 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2010. – С.26–29.
6. Мельникас, Л. Экология музыкальной культуры / Л. Мельникас. – М.: Композитор, 2000. – 324 с.
7. Можейко, З.Я. Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем / З.Я. Можейко. – Минск: Беларуская навука, 2011. – 147 с.
8. Пладунова, Т. Актуалізацыя этнафанічных традыцый каляндарна-абрадавага цыкла ў сучаснай культурнай прасторы // Т. Пладунова // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. – Вып. 7 / навук. рэд. Р.М. Кавалёва, В.В. Прыемка. – Мінск: РІВШ, 2010 – С. 50–55.
9. Пладунова, Т. Засваенне і актуалізацыя каляндарна-абрадавых традыцый у сучаснай культурна-адукацыйнай прасторы / Т. Пладунова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат. IV Міжн. навук.-практ. канф. (Мінск, 29-30 красавіка 2010 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2010. – С.126–129.

[30] Пра небяспеку ўзнаўлення першакрыніцы ў другасных формах на сцэнічнай пляцоўцы ў якасці «адраджэння згасаючага фальклору» («падмена арыгінала копіямі») папярэджвае З.Я. Мажэйка, якая сцвярджае, што менавіта ўзрастаючым парушэннем дынамічнай раўнавагі паміж аўтэнтычнымі праявамі музычнай першакрыніцы і арганізаванай мастацкай самадзейнасцю выклікана экалагічная няўстойлівасць у народнай творчасці [7, с. 6].

10. Пладунова, Т. Фальклор як экасістэма культуры / Т. Пладунова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат. VII Міжн. навук. канф. (Мінск, 26-28 красавіка 2013 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2013. – С.185–187.
11. Сівурава, Л. Этнакультурныя каштоўнасці: механізм замацавання і актуалізацыі / Л. Сівурава // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат. V Міжн. навук. канф. (Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2011 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2011. – С.33–35.
12. Снежко, В. Экологическая культура как неотъемлемая составляющая процесса единения человека и природы / В. Снежко // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: мат IV Міжн. навук.-практ. канф. (Мінск, 29-30 красавіка 2010 г.) / рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2010. – С.35–36.

Шнайдер В.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СТИЛЕВАЯ ИНТЕГРАЦИЯ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ С ОРГАНОМ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

В статье рассматриваются особенности стилевых взаимодействий и интеграционных процессов в музыке второй половины XX века на примере сочинений с органом русских композиторов.

Музыкальное искусство второй половины XX – начала XXI века, как и вся художественная культура в целом, сложно и парадоксально в своём многообразии, в стремлении охватить весь мировой опыт, всё историко-стилевое пространство музыки: от архаических пластов фольклора и григорианики до стилевых тенденций и техник композиции Новой и Новейшей музыки; от многовекового опыта музыки профессионально-академической традиции до практики современной массовой музыкальной культуры. Отсутствие ориентира на определенный комплекс стилевых признаков, образующих единую целостную систему, привело к господству плюрализма в музыкальном мышлении, стиле, языке современной эпохи. В музыкально-художественном мышлении XX века «всё и вся переосмысливается, взаимодействует, смешивается и синтезируется,… проникая и «вглубь» (историко-эпохальный аспект) и «вширь» – полистилистически, интертекстуально, контекстуально» [5, с. 18]. Парадоксальна «сверх-многоликость», своего рода анархизм современного музыкального искусства, его асистемность. «Все языки и все коды,… все философские школы и художественные направления – как отмечает М. Эпштейн, – становятся знаками культурного сверх языка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа» [7, с. 385].

И все же в современной творческой практике композиторская мысль настойчиво устремлена к преодолению плюралистичности и эклектизма музыкально-художественного сознания, к поиску новых путей и форм интеграции художественных направлений и стилей, к осуществлению синтеза глобального по своим масштабам. Синтез становится своего рода «эмблемой» развития музыкального искусства в XX веке.

В многоаспектном интеграционном процессе, развернувшемся в музыкальном искусстве XX века, одним из важнейших является взаимодействие различных историко-эпохальных стилей, на основе которого сформировались разного рода неостили: неоклассицизм, необарокко, неоромантизм. Круг ретроспективно ориентированных стилевых тенденций второй половины XX века дополняют неоархаика (сочинения С. Губайдулиной, Б. Тищенко), неопримитивизм (В. Тормис, А. Пярт, С. Павленко, В. Мартынов). Полистилистические искания второй половины XX века выявились также в образовании неофольклорного направления, представленного в русской музыке произведениями Г. Свиридова, В. Гаврилина, Н. Сидельникова, Б. Тищенко, Р. Щедрина, в белорусской – Г. Вагнера, Е. Глебова, Г. Гореловой, В. Дорохина, Л. Шлег, С. Бельтюкова.

В этом контексте весьма показательными оказываются сочинения с органом, взаимодействующим с различными исполнительскими составами. Звучность органа уже изначально создает ощущение художественно-стилевой ретроспективы, поэтому, с одной стороны традиции органного искусства ориентируют современных композиторов на стилевые модели прошлого и, прежде всего, эпохи барокко, с другой – орган вступает в активный диалог с новациями XX века, вбирает звукообразы современной музыки.

Тенденция объединения органа с различными звуковыми реалиями прослеживается на протяжении всей истории органного искусства. Так, с развитием концертного стиля в эпоху барокко – время блестящего расцвета органной музыки в Западной Европе, орган сочетается с небольшими инструментальными ансамблями, представленными струнными и деревянными духовыми инструментами. С возникновением в романтическую эпоху концепции симфонического органа богатейшие тембровые возможности инструмента уравниваются в звучании с симфоническим оркестром, в результате орган и оркестр признаются многими композиторами двумя королями музыкального мира. Темброфактурные особенности звуковой материи ор-

гана, многообразные возможности его взаимодействия с инструментальными ансамблями неизменно привлекают композиторов и в течение XX столетия.

Обратимся к знаковым и стилистически разным произведениям с органом второй половины XX века, созданным русскими композиторами. Это «Славянский концерт» С. Слонимского, «In croce» С. Губайдулиной, «Музыкальное приношение» Р. Щедрина. На примере этих сочинений мы проследим особенности стилевых взаимодействий и интеграционных процессов, развернувшихся с особой интенсивностью в музыке XX–XXI веков.

«Славянский концерт» С. Слонимского (1988) написан для органа и струнного оркестра. Орган в «Славянском концерте»? А разве это возможно? Более чем. Да, на первый взгляд тембральное воплощение концерта кажется удивительным, парадоксальным. Однако орган на Руси был известен с древнейших времен (X–XI вв.): скоморохи выступали с органом, развлекая своим искусством князя и его приближенных.

В «Славянском концерте» Слонимского орган звучит скорее как хор духовых инструментов, создавая тембровое равновесие звучанию струнного оркестра. Образный строй каждой из трех частей концерта можно определить, как Былина, Протяжная, Плясовая. По сути, здесь представлены разные характеры славянской личности. Взаимодействия органа с оркестром имеют диалогическую природу, причем, это именно драматический диалог. Орган выступает в роли протагониста гармонии, радостного мира природы и народных праздников с балаганами и скоморохами, оркестр – в функции антагониста.

Национальный стиль ощущается в фольклорно-плясовых напевах синкопированном ритме, переменном метре, диатонике, обостренной хроматизмами, «пустых» квинтах, неквадратных структурах. Хорал из второй части концерта также сродни русскому православному церковному пению. Эту жанровую модель композитор преобразует путем введения неаккордовых звуков в средние голоса, внедрения в трезвучия побочных тонов.

В Финале концерта характеру деревенского народного праздника отвечают pizzicato у струнных, ассоциирующееся со звучанием народных музыкальных инструментов, и особенно соло дирижера на бубне! Каденции в первой и третьей частях концерта требуют от всех музыкантов, и в первую очередь, от солиста, виртуозности исполнения. Слонимский не выписывает подробной регистровки, предоставляя органисту исполнительскую свободу.

«Славянский концерт» Слонимского написан в русле неофольклорных тенденций, где в роли солиста выступает орган. Несмотря на стереотипность восприятия инструмента как сакрального, связанного с западной церковной культурой, концерт находится в плоскости древнерусских инструментальных традиций. Орган органично и виртуозно вписывается в их контекст.

Совсем иную трактовку получает орган в пьесе «In croce» С. Губайдулиной (1979). Камерное, проникновенное сочинение, выполненное выразительными средствами современной музыки (сонорика, алеаторика, графика), наполнено религиозной символикой. Символ креста пронизывает все элементы музыкального текста, проявляясь на разных его уровнях – интонационном, фактурном, тембровом, композиционно-драматургическом, а также, получает графическое изображение в партитуре, возникая в результате пересечения отдельных интонационных линий. Символ креста, по мысли Л. Раабена, это трагедия Голгофы.

Символически трактуются также гармонические элементы, способы звукоизвлечения и инструменты: орган олицетворяет глас Неба, глас Божий, виолончель – голос и образ Христа в начале его крестного пути на Голгофу. Обращение Губайдулиной к органу в «In croce», где с особой глубиной выразилась религиозная философия, не случайно, поскольку ведь и сам инструмент долгое время был прочно связан с церковными традициями. Однако характер его использования здесь иной: богатейшие исполнительские средства и возможности органа соединены с современным музыкальным языком.

В «In croce» у органа и виолончели разные драматургические функции: инструменты контрастируют в регистровом, фактурном, гармоническом и артикуляционном планах. В сочинениях Губайдулиной, как отмечает Раабен, «конфликт составляет единственно возможную форму бытия, он ведет не к разрушению, а к созиданию. Сама “смерть”, воспринимается как приобщение к “вечности”, “мировой гармонии”» [4, с. 290].

Заканчивается «In croce» просветлением. Орган и виолончель, обменявшись партиями в середине пьесы путем перекрещивания регистров и тематических пластов (ц.30, кульминация), в самом конце как бы возносят тему Христа к небесам: у виолончели звучат светлые, мерцающие юбиляции на фоне гудения органной партии (ц.49). Особую красочность привносит заключительный прием – выключение мотора органа и постепенное его угасание.

Концерт Слонимского звучит не более 20 минут, «In croce» Губайдуллиной – и того меньше. В ряду этих сочинений «Музыкальное приношение» Р. Щедрина (1983) поражает монументальностью художественного замысла и масштабностью его воплощения. Написанное в честь 300-летнего юбилея И.С. Баха,

оно прозвучало в одном концерте с величайшим произведением Бетховена и получило название «Прелюдии» к Девятой симфонии Бетховена.

Вот как высказался Щедрин о замысле «Приношения»: «…Мне как раз хотелось, чтобы в этом сочинении музыка говорила (здесь и далее выделено автором – **В.Ш.**), чтобы это была беседа между органом, тремя флейтами, тремя фаготами, тремя тромбонами. Причем не хаотичная беседа,… а разговор, когда каждый мог бы поведать о своих горестях, радостях, бедах, откровениях…» [3, с. 10]. В. Холопова определяет «Музыкальное приношение» Щедрина как род "воспоминальной" органной симфонии. Произведение задумывалось, «как музыкальная медитация: предполагалось не только слушать музыку, но и коллективно поклоняться гению Баха» [2, с. 130].

Исполнительский состав «Музыкального приношения» на первый взгляд весьма необычный: орган, три флейты, три фагота, три тромбона. По сути, участие органа в сочинении, посвященном величайшему композитору-полифонисту и органисту эпохи барокко, вполне естественно и закономерно. Удивляет именно сочетание органа с родственными тембрами. Однако оригинальное звучание флейт, фаготов и тромбонов и органные их тембры, при всей схожести, весьма различны, и Щедрин в своем произведении подчеркивает это различие.

Различны драматургические функции инструментов: функция органа – лирико-медитативная, философская; функция духовых – картинная и драматическая [6, с. 134].

Безусловно, ведущая роль в «Приношении» принадлежит органу. Органная партия не только сближает с Бахом и его эпохой, но также создает эффект стилевого контраста. Наряду с традиционными выразительными средствами, как прелюдийно-фантазийная фактура, виртуозная полифоническая техника, Щедрин использует современные виды органных фигураций с сонорно-кластерными звучаниями: орган великого гения "говорит" на языке современности, создавая атмосферу диалога двух эпох.

Новаторский подход обнаруживается и в самой композиции, где на первый план выходит монтажное мышление автора. Внутренняя организация разделов композиции заключается в сочетании монтажного принципа соединения материала с рассредоточенным варьированием тематизма и импровизационностью изложения.

Органично включается в необарочную композицию одна из характерных тенденций современной музыки – театральная игра инструментов-персонажей: сольные органные импровизации последовательно сменяют появление на сцене трех флейтистов, трех фаготистов и трех тромбонистов.

Об особенностях взаимодействия органа с ансамблем духовых В. Холопова писала: «Партия органа… строится с постепенным усечением длительности органного соло. Три духовых трио – «хоры» флейт, фаготов, тромбонов – сначала альтернативно чередуются с ней, как в барочном инструментальном концерте, затем взаимодействуют более активно, как в классической разработке, а в кульминации все партии сливаются в единое «симфоническое» tutti (10 инструментов вместе), сохраняя затем совместную игру до конца [6, с. 134].

В рассмотренных сочинениях русских композиторов второй половины XX века орган предстает стилистически многоликим, порой кажется, что более универсального инструмента не найти. Ведь не зря же орган называют «королем инструментов» и уравнивают его звучность с оркестром. Амплитуда использования органа простирается от стилевых моделей барокко к музыкальной лексике XX-XXI веков. Он звучит в крупных инструментальных жанрах, символически трактуется и взаимодействует с небольшим исполнительским составом в камерной инструментальной музыке, наконец, органично вписывается в неофольклорное произведение, уходящее вглубь древнерусских традиций.

Поиски новых художественных образов, выражающих мироощущение современности, побуждают композиторов к созданию произведений, способных по-новому раскрыть семантические, драматургические, технологические возможности органа. Расширение образной сферы современной музыки, потребовавшей поиска новых выразительных средств, в том числе, сонорики, алеаторики, в исполнении на органе приобретает особое звучание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50-80-е годы / Г. Григорьева. – М., 1989. – 206 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / Отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.
3. Попов, И. «Музыкальное приношение» / И. Попов // Музыкальная жизнь. – 1984. – №1. – С. 10.
4. Раабен, Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов / Л.Н. Раабен. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. – 351 с.
5. Рожновский, В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог новой нейрокосмической эры? / В. Рожновский // Музыкальная академия. – № 3. – 2001.– С. 17-23.
6. Холопова, В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
7. Эпштейн, М. Парадоксы новизны / М. Эпштейн. – М., 1988. – 416 с.

Энфиаджян А.С.
(Российская Федерация, г. Москва)

К ВОПРОСУ О КОРРЕКТНОМ ОПРЕДЕЛЕНИИ ПОНЯТИЯ «СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА»

Если мы обратимся к авторитетным отечественным музыкальным словарям и энциклопедиям, то обнаружим, что понятие «симфоническая музыка» (СМ) в нашем академическом музыкознании определяется не иначе как «музыка, предназначенная для исполнения симфоническим оркестром (СО)» [6]. Однако научная валидность такого дефинирования не выдерживает критики даже и с точки зрения простого здравого смысла. Во-первых, поскольку понятие СМ, являясь антономичным по отношению к термину «лёгкая музыка», давно уже устойчиво ассоциируется с референтными модальностями (выражениями) «серьёзная музыка», «глубокая музыка», «сложная музыка», то, конечно же, далеко не каждое произведение, исполненное даже и средствами Большого СО (БСО), априори может считаться СМ. Благоразумно ли, например, причислять к жанрам СМ безыскусно исполненные БСО «частушки» или «трёхаккордовый шансон»? Во-вторых, наряду с произведениями, предназначенными для исполнения именно СО, к «епархии» СМ с её титульным жанром «симфония» должны быть отнесены также и симфонии для органа Ш-М. Видора, симфонии для хора a capella Г. Бантока, симфонии, написанные отдельно для духовых и отдельно для струнных инструментов А. Хованесса; уместна здесь также апелляция к «Симфоническим этюдам» для фортепиано Р. Шумана, к «Фантазии-симфонии» для оркестра русских народных инструментов Р. Глиэра, к Симфо-электронной музыке некоторых современных композиторов, включая автора настоящего исследования и т.д. [8]

И вот, изложенные доводы побуждают нас дать уже СМ такое адекватное определение, универсальность формулировки которого позволила бы вполне корректно использовать его по отношению ко всем опусам мировой музыкальной литературы, в достаточной степени обладающим атрибутивностью СМ. А для надлежащего решения этой задачи нам необходимо провести тщательно выверенную этимологическую и культурно-историческую экспертизу стержневой в русле затрагиваемой тематики лексемы «симфония». Роль же ключевого и цементирующего фактора в предстоящем дефинировании призван сыграть всесторонний музыковедческий анализ «жанроопределяющего» понятия «симфонизм» [5].

Слово «симфония» переводится с греческого языка как «созвучие», «благозвучие». Именно в таком прямом этимологическом значении данного понятия, не иначе как благозвучие Псалтири и слаженная гармония библейского молитвословия, должна сегодня восприниматься, например, «Симфония псалмов» И. Стравинского. И в схожей интерпретации термин «симфония» употребляется не только применительно к музыке: так, «симфонической моделью» описываются в Православии идеальные взаимоотношения между церковью и государством на основе их гармоничного сотрудничества в деле достижения Царства Божьего...

Если же рассматривать это понятие в ключе сугубо искусствоведческом, то «симфониями» с античных времён называли консонансы, то есть благозвучные сочетания тонов, которые в плане метафизическом ассоциировались тогда с «гармонией сфер», а в плане их земного воплощения – с благозвучием вокального многоголосия и некоторых музыкальных инструментов: органистра, колёсной лиры и других [3]. Ну а в новое время название «симфония» уже прочно закрепилось за тем хорошо нам известным жанром музыки, который обладает широчайшими возможностями для актуализированного отражения в музыкальном искусстве фундаментальных мировоззренческих проблем человеческого бытия в их наиболее значимых формах и проявлениях: социально-политических, эмоционально-психологических, теолого-философских, этико-духовных… [2]

В контексте же настоящего исследования особо важным для нас представляется то обстоятельство, что название СО произошло именно от слова «симфония», а вовсе не наоборот, как это представляется тем музыкальным деятелям, которые до сих пор ещё продолжают ошибочно ассоциировать симфонию и другие жанры СМ исключительно лишь с исполнительской атрибутикой СО. Данный факт как раз и подтверждает правомерность связывания СМ с выразительными возможностями не одного лишь только СО, но также иных музыкальных ансамблей и отдельных инструментов без каких-либо в этом отношении ограничений.

Далее, с понятием «симфония» тесно соотнесён термин «симфонизм», который обозначает специфический тип композиторского мышления, каптирующего в сферу СМ различные жанры инструментальной и вокальной музыки. Как известно, слово «симфонизм», именно в качестве производного от лексемы «симфония», но не отождествлённого с ней, а приращённого ёмким идеологическим контекстом, впервые употребил русский музыкальный критик А. Серов [4]. А уже в широкий культурологический дискурс ввёл его академик Б. Асафьев, который исчерпывающе разработал это понятие также и в плане музыковедческом [1].

Утвердившееся в советской и постсоветской музыкальной науке понятие «симфонизм» в «асафьевском» смысле обобщённо трактуется как художественный метод философско-диалектического отражения действительности, раскрывающийся через глубокую и динамичную музыкальную драматургию. А из приведённого определения несложно заключить, что, как и жанр «симфония», понятие «симфонизм» связано отнюдь не с одной лишь только «музыкой, написанной для исполнения СО», но имеет в музыкальном искусстве область применения гораздо более широкую, относящуюся прежде всего к идейно-содержательной стороне того или иного музыкального произведения, ибо «дух симфонизма» может присутствовать в нём независимо от состава музыкантов его исполняющих. И, конечно же, основными признаками и внутренними качествами симфонизма (идейно-содержательной значимостью, процессуальной спецификой композиционного развития, нетривиальной структурой полифонической фактуры) уже по определению должны обладать все произведения, относящиеся к области СМ.

В качестве определённого эквивалента понятия «симфонизм», в английском языке используется иногда термин «symphonic process» («симфонический процесс»), экспликация которого может быть такой: «чем больше в музыке развития, фактурных изменений, игры мелодий, тем больше в ней симфонического процесса» [11]. Англо-германское же понятие «symphonism» в его «асафьевской» трактовке связывают обычно с характерной композиционной стилистикой известных произведений эпохи «социалистического реализма», каковыми, например, являются некоторые ранние симфонии Д. Шостаковича [10]. Впрочем, оно же, как и близкое ему по значению в некоторых романских языках понятие «sinfonismo», используется и для обобщённого описания симфонического творчества того или иного композитора, но с акцентировкой не столько на его идейном содержании и психолого-философской глубине, сколько на масштабности устоявшейся «симфонической формы» и колористическом блеске фактуры [12].

Да, конечно, с учётом этимологического значения лексемы «симфония» и монументальности обозначаемого ею жанра музыки, восприятие симфоничности именно как переплетения и цельного слияния в одно Созвучие многих красочно выписанных голосовых партий, указывает на ещё один дополнительный признак СМ, коим следует признать колористичность звучания музыкального произведении, связанную в том числе с широтой и богатством его тембральной палитры.

Что же касается «симфонической формы», то её часто связывают с преобладающей в романтической традиции сонатно-циклической схемой. Так, настоящими «симфониями для фортепиано», демонстрирующими каноническое формообразование с определённой структурой тональных отношений и тремя стадиями конфликтного развёртывания тематизма (экспозицией, разработкой, репризой), представляются поздние фортепианные сонаты Бетховена. Но, являясь нормативной для большинства композиторов 18-19 веков, и получив своё завершение в масштабных симфониях А. Брукнера, сегодня этот «сонатный симфонизм» свою былую универсальность и актуальность утратил. Нетипическую форму СМ начала приобретать ещё в программных симфониях Г. Берлиоза, а симфоническое мышление Г. Малера уже всецело основано на иных композиционных приёмах свободно-процессуального развития музыкальной драматургии. Таким образом, можно констатировать, что симфонические качества того или иного музыкального произведения в аспекте формообразования характеризуются сегодня сложной внутренней организацией, связанной не с какими-либо преобладающими схемами, а с общей процессуальностью непрерывного развития музыкальной фактуры.

И вот, из всего изложенного естественным образом выводится уже корректное определение СМ: «СМ – это музыка достаточно крупной формы, характеризующаяся (1) глубоким психолого-философским содержанием, (2) сквозной процессуальностью развития и (3) колористическим богатством фактуры» [7]. Как мы видим, при подобном дефинировании статусная трактовка понятия «симфонизм» органично согласуется и ассимилятивно сочетается с подлинно этимологическим значением лексемы «симфония», на основании которой толкование понятия СМ приоритетно утвердилось в мировой музыковедческой практике.

А поскольку последний (3) из критериев в приведённой дефиниции можно считать акцессорным, то к СМ допустимо причислять также и музыку, в полной мере отвечающую лишь первым двум базилярным критериям соответствия СМ. Однако подобную музыку целесообразнее всё же было бы классифицировать как «условно симфоническую», дифференцируя её от удовлетворяющей всем трём критериям симфоничности СМ «привычного круга». Альтернативным же определению «условно симфоническая» в дискутивных случаях может стать название «квазисимфоническая музыка», где частица «квази», означая «близко», «подобно», заведомо негативной коннотации рекомендуемому термину не сообщает.

Понятно, что СМ, написанную для каких-либо малых ансамблей и сольных инструментов, следует относить к условно симфонической или квазисимфонической. Но здесь эвентуальны исключения: данная установка не распространяется, например, в акустической традиции на музыку, написанную для симфонического органа, который по богатству своей колористической палитры и мощи звучания (динамическому диапазону) вполне способен конкурировать даже и с БСО [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Симфонизм как проблема современного музыкознания. – Л., 1926.
2. Волошина Л.К., Концепт учебной программы А. Энфи «Симфо-электронная музыка» как «духовный инжектор» российской педагогики искусства // Педагогика искусства. – № 2. – 2015. – С. 313-317
3. Попова Т.В. Симфоническая музыка. – М., 1963.
4. Серов А.Н. Девятая симфония Бетховена, ее вклад и смысл // Современная летопись. – 1868.
5. Холопов Ю.Н. О понятии «симфонизм» // Б.В. Асафьев и современная музыкальная культура. – М., 1986.
6. Штейнпресс В.С. Симфоническая музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982.
7. Энфи А. Симфоническая музыка в свете положений «тембbooведения» и смежных музыкально-педагогических инноваций // Матер. VII Межд. науч.-практ. конф. «Педагогика и психология, культура и искусство: проблемы общего и специального гуманитарного образования». – Казань: Отечество, 2012. – С. 172-175
8. Энфи А. Симфо-электронная музыка: Генезис // Проблемы музыкальной науки. – № 1. – 2013.– С. 36-41
9. Энфи А. Темброведение: новая органология начинается с «короля инструментов» // Музыка и время. – № 5. – 2015.– С. 47-49
10. Steinberg M.. The Symphony. – Oxford University Press, 1995.
11. Ulrich H. Symphonic music. – N. Y., 1952
12. Vatielli P. Primizie del sinfonismo // RMI. – v. 47. – 1943. – p. 117-140.

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА І СЛАВІСТЫКА

Аліферчык Т.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВЫТВОРЧА-ПРАМЫСЛОВЫЯ ТАПОНІМЫ: ТАПАНІМІЧНЫЯ МАДЭЛІ

У тапаніміі Беларусі адлюстраваны многія гістарычныя назвы вытворчых і прамысловых прадпрыемстваў, якія дзейнічалі на беларускіх землях яшчэ ў перыяд XV–XIX стст. У беларускай анамастыцы такія онімы, матываваныя назвамі вытворчых і прамысловых аб’ектаў, традыцыйна называюцца *вытворча-прамысловыя тапонімы*. Гэты тэрмін з’яўляецца агульным і недастаткова аб’ектыўным, паколькі не адлюстроўвае групу тапонімаў, матываваных найменнямі рамяства, аднак традыцыйна адносіцца і да іх.

Паколькі тапонімы, якія маркіруюць вытворчую дзейнасць на тэрыторыі Беларусі, неаднаразова разглядаліся ў кантэксце анамастыкі, мэтазгодна звярнуць увагу на онімы, якія адлюстроўваюць прамысловую і рамесную дзейнасць.

Тапонімы, якія маркіруюць смалакурны промысел

Разнастайныя лакальныя назвы гістарычнага прамысловага прадпрыемства па вырабу смалы ляжаць у аснове цэлага шэрагу населеных пунктаў: Смалярня (Кобр. Бр.[31], Лях. Бр., Малар. Бр.; Докш. Віц.; Смарг. Гродз.; Кліч. Маг., Маг. Маг.; Бярэз. Мін., Пухав. Мін., Слуц. Мін., Ст.-Дарож. Мін., Стаўбц. Мін.), Смалакурня (Рэч. Гом.), Смалоўка (Акц. Гом., Гарад. Віц., Петрык.Гом., Сенн. Віц.), Смаляная Печ (Дзятл. Гродз.), Смаляніца (Гродз. Гродз., Пруж. Бр., Светлаг. Гом.), Смалярка (Бяроз. Мін., Леп. Віц.), *Смольніца* (Лаг. Мін., Смаляв. Мін., Стаўбц. Мін.), Смалзавод (Астр. Гродз.), *Смолзавод* (Уздз. Мін.). Адзначаныя тапонімы маюць празрыстую этымалогію і адносяцца да найменняў прадпрыемстваў па вырабу смалы.

Лінгвагеаграфія тапонімаў з матывавальнай асновай смал- указвае на асаблівае пашырэнне смалакурнага промыслу ў лясных масівах Цэнтральнай Беларусі, Падняпроўя, Панямоння і Заходняга Палесся.

Неабходна заўважыць, што на тэрыторыі Беларусі дастаткова часта сустракаюцца онімы з матывавальнай асновай смол-/смал-, аднак не апелятыўнага, а адантрапанімічнага паходжання, напр., Смалічы (Кап. Мін., Клец. Мін., Нясв. Мін.), *Смалявічы* (Смал. Мін.), *Смаляны* (Арш. Віц.; Пруж. Бр.), *Смальянцы* (Шкл. Маг.) і г.д. [1, с. 350-351]. На адпаведную этымалогію ўказваюць топафарманты-*ічы/-авічы, -цы/-янцы, -яны* і інш., характэрныя для онімаў патранімічнага паходжання. Аднак онімы тыпу *Смаляры* (Барыс. Мін., Уздз. Мін.) *Смольнікі* (Іван. Бр., Камян. Бр.), фармантна падобныя да онімаў патранімічнага паходжання, маюць тым не менш апелятыўную этымалогію і абазначаюць паселішча рабочых на смалакурных промыслах.

Зафіксавана таксама частка онімаў, якія матываваны лексемай смала, аднак маркіруюць геагрфічныя ўмовы, патэнцыяльна прыдатныя для развіцця адпаведнай прамысловасці, а не ўжо распрацаваную вытворчасць, напр., *Смолін* (Бр. Бр.), *Смоліна* (Барыс. Мін.), *Смолле* (Барыс. Мін.), *Смольнае* (Рагач. Гом.) і г.д., параўн. у В.П. Лемцюговай *Смолле* – хутар быў заснаваны на месцы, дзе раслі смалістыя хвоі [1, с. 351], а таксама мікратапонімы тыпу *Смала* – лес і балота (Чудзін Ганц. Бр.), Смалова – урочышча (Пакалюбічы Гом. Гом.), для якіх празрыста аднаўляецца матывавальная аснова, не звязаная з промыслам. Пры гэтым у мікратапаніміі зафіксаваны адзінкі, вытворныя ад лексем тыпу *смалакурня, смалярня, смалянаяпеч*: *Смалакурня* – урочышча (Заселле Рэч. Гом.), *Смалянаяпеч* – сенажаць (Насвасёлкі Свісл. Гродз.), *Смалярня* – поле, дзе калісьці была смалярня і сенажаць (Варацішча Стаўбц. Мін.), *Смалярня* – сенажаць, дзе смалу гналі (Журоўка Бярэз. Мін.), *Смалярня* – лес, дзе смалярня стаяла, а праз дарогу рэчка Вужніца (Шавярнічы Бярэз. Мін.), *Смалярня* – урочышча, дзе была смалярня (Трылес Стаўбц. Мін.) і інш. Асабліва паказальныя ў дадзеным выпадку звесткі інфармантаў, якія пацвярджаюць навуковую этымалогію. Неабходна адзначыць, што ўтварэнне назоўнікаў з суфіксам-*арн(я)* (*друкарня, пякарня*, як і *смалярня*) з’яўляецца дастаткова прадуктыўным у беларускай мове [2, с. 176].

Тапонімы, якія маркіруюць лесахімічны промысел.

[31]У дужках для тапонімаў падаецца раён і вобласць адпаведна, для мікратапонімаў – вёска фіксацыі, раён і вобласць.

Аб асаблівым пашырэнні цэлага спектру лесахімічных промыслаў на тэрыторыі Беларусі ў найбольшай ступені сведчаць тапонімы, матываваныя апелятывам*буда*. Буда – гэта гістарычнае прадпрыемства са спецыяльна абсталяванай печчу для смалакурэння, гонкі дзёгцю, выпальвання драўнянага вугалю, вытворчасці паташу. У шырокім сэнсе пад будай таксама разумелі лясны пасёлак, у якім жылі*буднікі*. У другой палове XIX ст. такія пасёлкі ператварыліся ў звычайныя вёскі, за якімі захавалася найменне Буда. Асабліва шмат такіх назваў зафіксавана ў басейне Дняпра і Прыпяці: паўсюдна сустракаюцца айконімы *Буда* (Дубр. Віц.; Паст. Віц; Сенн. Віц.; Акц. Гом.; Б.-каш. Гом.;Жытк. Гом.; Калінк. Гом.; Рагач. Гом.; Хойн. Гом; Добруш. Гом.; Жлоб. Гом.; Нараўл. Гом.; Асіп. Маг. (2), Бабр. Маг.; Гор. Маг.; Клім. Маг.; Хоц. Маг.; Валож. Мін.; Дзярж. Мін.; Круп. Мін. (2); Лаг. Мін.; Смал. Мін.) і інш.; *Буды* (Драг.р.; В.-дзв. Віц.; Шарк. Віц.; Жытк. Гом.; Петрык. Гом.; Гор. Маг.; Мін. Мін.), а таксама шматлікія ідэнтычныя мікратапонімы. Частка онімаў маюць састаўную структуру з асноўным кампанентам *Буда*: *Зуб-Буда*(Акц. Гом.),*Буда Люшаўская, Буда-Кашалёва, Старая* і *Новая Буда* (Б.-Каш. Гом.), *Новая Буда* (Гом. Гом.), *Пясочная Буда* (Гом. Гом.), *Жгуна-Буда* (Добруш. Гом.), *Красная Буда* (Добруш. Гом.), *Усохская Буда* (Добруш. Гом.), *Данілаўская Буда* (Ельск. Гом.), *Бячанская Буда* (Жытк. Гом.), *Хлупінская Буда* (Жытк. Гом.), *Баравая Буда* (Карм. Гом.), *Кляпінская Буда* (Карм. Гом.), *Лесавая Буда* (Карм. Гом.), *Сырская Буда* (Карм. Гом.), *Шэрахаўская Буда* (Карм. Гом.) і інш. Да гэтай жа групы адносяцца тапонімы *Будзішча*[32] (Арш. Віц.; Леп. Віц.; Сенн. Віц.; Чашн. Віц.; Шуміл. Віц.; Гом. Гом.; Лоеўск. Гом.; Чач. Гом.; Іўеўск. Гродз.; Бых. Маг.; Маг. Маг.; Віл. Мін.), а таксама 6 мікратапонімаў і 14 найменняў страчаных населеных пунктаў у Віцебскай, Гомельскай, Магілёўскай і Мінскай абласцях.

Варта падкрэсліць, што адзначаныя тапонімы, утвораныя ад лексемы *будзішча*, разам з онімамі, матываванымі лексемай буда, даюць яскравую карціну пашырэння лесахімічных промыслаў на тэрыторыі Беларусі.

Да гэтай жа групы адносяцца і онімы *Буднікі* (Бешанк. Віц., Гродз. Гродз., Бялын. Маг.), *Красныя Буднікі* (Бешанк. Віц.), якія матываваны лексемай *буднікі* –‘рабочыя прадпрыемства’.

Адкрытую пляцоўку ў лесе, на якой размяшчаліся тыя або іншыя прамысловыя будынкі (буды і смалакурні), на поўдні Беларусі даволі часта абазначалі тэрмінам *майдан*. Пад *майданам* разумелі таксама яму для гонкі смалы, дзёгцю, выпальвання вугалю[33].

Майданны спосаб смалакурэння бытаваў пераважна на Палессі і Падняпроўі да канца XIX ст. На сённяшні дзень зафіксаваны адзіны айконім *Майдан* (Талач. Віц.). Адзначаны некалькі страчаных найменняў – Майдан (Жытк. Гом.; Рагач. Гом.; Нараўл. Гом.; Маг. Маг.; Барыс. Мін.), а таксама шэраг мікратапонімаў, якія распаўсюджаны пераважна на тэрыторыі Гомельскай, Магілёўскай і Мінскай абласцей, і адзінкавыя прыклады на тэрыторыі Брэсцкай і Віцебскай абласцей.

На тэрыторыі Беларусі адзначаны тапонімы, што адлюстроўваюць гістарычную назву лесахімічнага прадпрыемства, якое спецылізавалася на вытворчасці *паташу*, захавалі многія населеныя пункты Беларусі (пераважна на паўночным захадзе): *Паташня* (Верхнядзв. Віц., Гарад. Віц., Докш. Віц., Леп. Віц., Міёр. Віц., Паст. Віц.; Хойн. Гом.; Іўеўск. (3) Гродз.; Асіп. Маг., Дрыб. Маг.; Мядз. Мін.). Паташ выкарыстоўваўся для вырабу шкла, мыла, фаянсавай палівы, мыцця, воўны, ачысткі сукна, адбельвання і фарбавання тканін, у кандытарскай вытворчасці, фармацэўтычнай справе і інш. Вытворчасць паташу на беларускіх землях атрымала развіццё яшчэ да XV ст. На тэрыторыі Беларусі традыцыйны паташны промысел знік на пачатку XX ст.

Беларускія онімы *Паташня* В.П. Лемцюгова адносіць да паташня–‘прадпрыемства па вытворчасці паташу (вуглякіслага калію) з дрэўнай залы’ [1, с. 275]. Бел. паташ адносіцца да ст-пол. *potasz*, якое ў сваю чаргу да ням. *Pottasche* [3, с. 211]. Прычым утварэнне лексемы паташня ад паташ адносіцца да характэрнай словаўтваральнай мадэлі для назоўнікаў са значэннем nominaloci [2, с. 180]. Такім чынам, для онімаў *Паташня* адзначана тапанімізацыя апелятыва *паташня* – ‘месца вырабу паташу’.

Тапонімы, якія маркіруюць бортны промысел.

Бортнікі (Глыб. Віц., Сенн. Віц., Свісл. Гродз., Маладз. Мін., Бешанк. (2) Віц.), *Вялікія Бортнікі* (Бабр. Маг.), *Малыя Бортнікі* (Бабр. Маг.), *Бартнікі* (Баран. Бр.), *Бартнякі* (Маг. Маг.).

Адзначаныя тапонімы адрозніваюцца аднолькавай тапанімічнай мадэллю і ўтвораны ад лексемы *бортнікі* –‘людзі, якія займаюцца бортніцкім промыслам’. Такую этымалогію прапаноўвае і В.П. Лемцюгова [1, с. 73]. Варыянт *Бартнікі* з каранёвым а, верагодна, неабходна звязваць з барть ‘борць’, якое з’яўляецца запазычаннем з польскай мовы barć ‘борць’ [3, с. 318].

---

[32]Ад *будзішча* ‘месца, дзе вядзецца будны промысел’.

[33]В.П. Лемцюгова найменні *Майдан* адносіць да *майдан*–‘печ у выглядзе ямы лейкападобнай формы, што прызначалася для гонкі смалы са смаляных карчоў, выпальвання вугалю з дроў і гонкі дзёгцю з бяросты’ [1, с. 240]. Аўтар адзначае таксама іншыя значэнні матывавальнай лексемы: ‘пляцоўка ў лесе для буды’, ‘месца стаянкі жывёлы’ і інш. Беларуская лексема *майдан* запазычана праз украінскую мову з крымска-татарскай мовы [3 с. 166–167].

Для айконімаў *Барцякі* (Шчуч. Гродз.), *Бартэлі* (Ашм. Гродз.) В.П. Лемцюгова прапаноўвае адантрапанімчную этымалогію [1, с. 61], а найменні *Борці* (Ашм. Гродз., Воран. Гродз., Шчуч. Гродз.) звязвае з ботрніцкім промыслам [1, с. 73]. Аднак Ю. Внуковіч для онімаў *Борці, Барцякі, Бартэлі* (якія лакалізуюцца выключна на тэрыторыі Гродзенскай вобласці, сумежнай з літоўскімі землямі) мяркуе адэтнатапанімічнае паходжанне – ад назвы-этноніма перасяленцаў – жыхароў прускай зямлі Барты [4, с.400].

Тапонімы, якія маркіруюць рамесную дзейнасць.

Шырока распаўсюджаным традыцыйным рамяством на тэрыторыі Беларусі было ганчарства. З узнікненнем першых гарадоў яно набыло спецыялізаваны прафесійны характар, адбылося яго размежаванне на гарадское і сельскае.

На Беларусі адзначаны наступныя тапонімы: *Ганчары* (Дзятл. Гродз., Іўеўск. (2) Гродз., Лід. Гродз., Маст. Гродз., Свісл. Гродз.; Валож (2) Мін.; Лях. Бр., Пін. Бр., Пруж. Бр.; Глыб. Віц.), *Новыя Ганчары* (Навагр. Гродз.), *СтарыяГанчары* (Навагр. Гродз.), якія звязаны з лексемай *ганчар*–'майстар па вырабе глінянага посуду'.

Частка айконімаў мае відавочную антрапанімічную этымалогію, якую ўказвае і В.П. Лемцюгова [1, с. 116] – *Ганчарова* (Бешанк. (2) Віц.), *Ганчароўка* (Талач. Віц., Бабр. Маг., Слаўг. Маг., Рэч. Гом.), параўн. таксама мікратапонімы *Ганчарова* – урочышча (Замошша Леп. Віц.), *Ганчароўскіроў* – урочышча (Карумны Дубр. Віц.).

Шматлікія назвы паселішчаў *Кавалі, Кавалёўцы, Кавалішкі* зафіксавалі гістарычную назву майстроў, якія займаліся коўкай металу. У старажытнасці яны адначасова былі гутнікамі – майстрамі па выплаўцы жалеза з балотнай ці азёрнай руды, з якой потым выкоўвалі прылады працы, зброю, хатняе начынне, упрыгожванні і інш. Цікава, што лінгвагеаграфія тапонімаў, матываваных лексемамі *кавалі*, суадносіцца з лінгвагеаграфіяй онімаў, матываваных апелятывамі *руднікі, рудня, руда* і *гута*.

Адзначаны наступныя айконімы з матывавальнай асновай *каваль'*-: *Кавалі* (Гарад. Віц., Глыб. Віц., Ліёзн. Віц., Паст. (3) Віц., Пол. Віц., Рас. Віц., Сен. Віц., Шарк. Віц.; Бабр. Маг.; Акц. (2) Гом., Браг. Гом., Ельск. Гом.; Астр. Гродз., Бераст. (2) Гродз., Ваўк. Гродз., Іўеўск. (2) Гродз., Лід. Гродз., Свісл. (2) Гродз., Слон. Гродз., Смарг. Гродз.,; Віл. (2) Мін., Мядз. (2) Мін.; Лях. Бр., Пруж. Бр.), *Кавалікі* (Бераст. Гродз., Камян. Бр.), *Кавалькі* (Віц. Віц., Міёрск. Віц., Сенн. Віц., Калінк. Гом.), *Кавальцы* (Дзярж. Мін., Маладз. Мін.).

Як і ў вышэй апісаным выпадку, найбольш пашыранымі з'яўляюцца онімы тыпу *Кавалі*, звязаныя з лексемай *каваль*–'майстар па коўцы металу'. Структура іншых онімаў (*Кавалікі*, *Кавалькі*, *Кавальцы*) – а менавіта форма множнага ліку, з антрапанімічным фармантам *-ц(ы)* – дае падставы меркаваць адантрапанімічную этымалогію.

Сярод іншых на тэрыторыі Беларусі атрымала развіццё і бондарнае рамяство. У ХІХ – пачатку ХХ ст. вылучыліся асобныя раёны, дзе бондарства найбольш шырокае развіццё і як саматужны промысел з'яўлялася важнай падмогай у сялянскай гаспадарцы (Барысаўскі, Горацкі, Клімавіцкі, Сенненскі, Слуцкі пав.).

Зафіксаваны наступныя онімы, звязаныя з лексемай бондар –'майстар па вырабу драўлянага посуду з клёпак': *Бандары* (Віц. Віц., Гродз. Гродз., Дзятл. Гродз.), *Бандоры* (Ліёзн. Віц.), *Бандуры* (Брасл. Віц.), *Дальнія Бандары* (Слуцк. Мін.), *Бліжнія Бандары* (Слуцк. Мін.), *Бондары Старыя* (Шарк. Віц.), *Бондары Тулаўскія* (Шарк. Віц.).

Іншыя зафіксаваныя тапонімы, звязаныя з лексемай бондар, вылучаюцца відавочнай адантрапанімічнай этымалогіяй – Бондарава (Шум. Віц.), *Бондараўшчына* (Брасл. Віц., Валож. Мін.).

Неабходна адзначыць, што ўсе тапонімы, якія звязаныя з тэрмінамі рамёстваў (акрамя адзначаных адантрапанімічных найменняў) адрозніваюцца аднолькавай тапанімічнай мадэллю – тапанімізацыя апелятыву з агульным значэннем 'людзі, якія займаюцца пэўнай рамеснай дзейнасцю'. Структурная форма онімаў – форма множнага ліку – мяркуе паходжанне ад найменняў людзей паводле прафесіі. Прычым агульнасць гэтай мадэлі для онімаў, звязаных з рознымі відамі рамеснай дзейнасці, можа гаварыць аб даставерна сувязі з адпаведнымі рэаліямі. Аднак такая ж тапанімічная мадэль з'яўляецца характэрнай і для онімаў антрапанімічнага паходжання, што можа тычыцца і адзначаных адзінак, паколькі на тэрыторыі Беларусі пашыраны антрапонімы, якія ўзніклі з наймення чалавека паводле прафесіі.

Такая ж тапанімічная мадэль – тапанімізацыя апелятыву са значэннем: 'людзі, якія займаюцца пэўным відам дзейнасці', характэрна і для онімаў, якія маркіруюць бортны промысел (*Бортнікі*), частка онімаў, што рэпрэзэнтуюць смалакурны промысел (*Смаляры, Смольнікі)*, а таксама частка найменняў, якія адлюстроўваюць лесахімічны промысел (*Буднікі*).

Пры гэтым для тапонімаў, якія маркіруюць розныя віды прамысловай дзейнасці, выяўляецца яшчэ адна тапанімічная мадэль, у прыватнасці, мадэль утварэння тапоніма ад наймення прадпрыемства, напр., *Паташня*, *Смалярня*, *Смалакурня*, *Буда*, *Майдан*.

ЛІТАРАТУРА

1. Лемцюгова, В.П. Тапонімы распавядаюць. Навукова-папулярныя эцюды / В.П. Лемцюгова. – Мінск: Литература и искусство, 2008. – 416 с.
2. Кароткая граматыка беларускай мовы: у 2 ч. – Ч. 1: Фаналогія. Марфаналогія. Марфалогія / нав. рэд. А.А. Лукашанец. – Мінск : Беларуская навука, 2007. – 351 с.
3. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы: у 12 т. – Т. 1: А–Б. / рэдкал.: В.У. Мартынаў [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 440 с.
4. Внукович, Ю. Участие западных балтов – бортей и скаловов – в формировании литовской этнической группы Беларуси / Ю. Внукович // Балто-славянские культурные связи. / редкол.: Я. Курсите (отв. ред.) [и др.]. – Rīga, 2009. – С. 397–406.

Арпентьева М.Р.
(Российская Федерация, г. Калуга)

ФОЛЬКЛОР КАК КОМПОНЕНТ НАРОДНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Историческая память – система передаваемых из поколения в поколение исторических фактов и мифов, субъективно преломленных рефлексий о событиях прошлого, особенно негативного опыта, угнетения, несправедливости в отношении народа. Иногда рассматривается как измерение коллективной (или социальной) памяти. Близко к понятию понятие – культурная память, под которой понимается система базовых представлений общества о прошлом, закрепленное в памятниках культуры и социальной традиции Источники формирования исторической памяти многообразны – текстовая традиция, включая широкий круг нарративных источников, коммеморации (праздники, посвященные историческим событиям, дни памяти и т.п.) и многое другое. Историческая память – область междисциплинарных исследований. Исследованиями исторической памяти занимаются историки, социологи, этнографы и философы. Многочисленные и разные по видам, формам и темпам культурные изменения исторической памяти и истории в целом объединяются в понятии «культурная динамика», которое подразумевает как изменения внутри культуры, так и во взаимодействии разных культур. Культурная динамика описывает изменения или модификацию культуры во времени и пространстве посредством независимых открытий и целенаправленных реформ; культурных заимствований (стихийного или целенаправленного подражания) и культурной межгрупповой и стратификационной диффузии (стихийного обмена в процессе контакта культур), а также культурной трансмиссии – обучения. Культурная трансмиссия – процесс, благодаря которому культура передается от предшествующих поколений к последующим через целенаправленное или стихийное обучение. Решением этих проблем занимается не так много ученых, среди которых, например, в Беларуси, одним из известных исследователей был Н.Я. Никифоровский, в том числе в сотрудничестве с П. Шейном и Е.Ф. Карским [1; 3; 4; 20]. Он занимался сбором самого разного этнографического материала, прежде всего его интересы касались духовной культуры белорусов, их мифов и поверий, ритуалов и сказаний [1; 3; 4; 9; 12].

В современной фольклористике, развивающей идеи В.Я. Проппа [13; 14; 15] используется феноменологический подход к изучению народных (фольклорных) текстов, в том числе – народных классических и современных утопий и антиутопий («преодоление рабства») [16; 17; 18]. Если сравнить их с работами Н.Я. Никифоровского и его коллег [10; 12; 20], можно увидеть те же попытки: описать состояние народа после отмены крепостничества, переживание народом значимых событий, представление о прошлом и будущем, ритуалах, направлены на гармонизацию отношений человека с пространствами и временами его жизни [1; 8; 9; 12]. Н.Я. Никифоровский отметил важность понимания «потусторонних» оснований жизнедеятельности человека: описывая «нечисть», как невидимых врагов человека, которые, в отличие от видимых (нашествия завоевателей, голод, эпидемии), окружают его от рождения и до смерти и являются более грозными, чем реальные [8; 9]. Они властвуют над умами людей, передаваясь из поколения в поколение как беспрекословное правило жизни, которому надо следовать безо всяких сомнений и оговорок, или – защищаться – ритуалами и иными способами – без оговорок. В любом случае, важным моментом становится внимание к «знакам» [10; 11; 12]. Анализируя их и связанные с ними поверья, Н.Я. Никифоровский стремился осуществить их классификацию по категориям, отражающим современное ему представление о фольклорных жанрах, главным критерием выделения которых является «соответствие реальной действительности» [6; 11]. Так, приметы определяются им как «суеверное толкование и взгляд на действия и явления, существующие на самом деле», а поверья – как «превратное верование в действительные предметы, или же верова-

ния в предметы, действия и явления, созданные вымыслом» [11, с. 1]. Далее, он стремился рассматривать «всю область суеверно-предрассудочных положений» «без различия между приметами и поверьями», хотя и, со ссылкой на В.И. Даля, ввел еще один критерий «достоверности»: «языческий» характер текстов». При этомотмечал, что такие тексты при их «освещении лучом христианства» оказываются «нелепыми, бессмысленными сказаниями» [11, с. 2]. Языческим текстам противостоят «напоминающие» или «на самом деле» являющиеся «поучительными примерами (притчами), которыми окольно, иносказательно слушатель поучается тому, чего нельзя было сказать ему прямо». Есть и «заведомо» иносказательные верования, которые «могут быть приравнены то к загадкам, то к пословицам и поговоркам». Он обращал внимание и на ненаучную, непохожую на собирательскую «народную терминологию» (так, все «приметы и поверья», «суеверные обряды и обычаи», а также «легендарные сказания» «известны под общим простонародным названием “бабских забобонов”»). В этом смысле интересна идея сравнить народную и научную фольклористику, различия ее взглядов на мир и предназначение фольклора: в первом случае фольклор есть компонент повседневности, воспитания и передачи опыта, структурирования времени и налаживания отношений, во втором – компонент культуры, ее истории и будущего, отражающий концепции человека и мироздания. Л.Я. Никифоровский также рассматривал прагматический аспект бытования текстов, выделяя «сказания», которые для своей выгоды могут быть использованы «проходимцами», а также «памятники верования», которым «кроме мошеннических мероприятий нет иного имени» [11, с. 2]. Другой рамочной конструкцией служил жизненный цикл человека, представленный исследованием «дитя “од спычатку” до конца “блазноцтвы”», молодежи обоего пола, брака, зрелости и болезней, старости и недомоганий, кончины человека. В сферу его интересов также входили будничная и святочная жизнь дома и вне дома (повседневность и праздничность, начало и завершение жизни), явления природы и духа (в том числе «нечистого»), календарные, природные циклы, предвестники будущего и «исторические предания» [6; 11].

Как известно, в современной фольклористике фольклорные тексты рассматриваются как языковые структуры, функционирующие в народном быту, их изучение связано как с филологией, так и этнографией и историей [14]. Опираясь на традицию В. Проппа, который заложил основу структурализма в фольклористике, он и другие ученые изучали и изучают структуры фольклора, отмечая, что именно в фольклоре структуры обнаруживаются наиболее явно: фольклор формализован, как вообще вся традиционная народная культура, больше, чем тексты философские или художественно-исторические. Фольклор одновременно пронизан символикой и «форматирован». По его мнению, одно из важных направлений исследования народных текстов связано с постмодернизмом и теорией культурного критицизма. Постмодернизм отмечает, что хотя ученые воспринимали фольклорный текст как «первичную структуру», существующую на уровне народной культуры, сознания народа. Однако сторонники литературного критицизма и постмодернистской ориентации полагают, что речь идет о совместном порождении: фольклор – это тексты, которые порождены одновременно и представителем народа –информатором, и тем профессионалом, который их записывает. Исследователь организует, редактирует, интерпретирует, а иногда и «досочинят» что-либо, чтобы «уложить» в свою «пред концепцию». Такого рода саморефлексия – понимание своего вклада в фольклор – очень важна. Необходимость учета «возмущающего влияния наблюдателя» и импровизаций исполнителя-информатора сказывается уже в момент исполнения, особенно в «разговорных» жанрах, типа «причитаний» и т.д. Контакт с исполнителем помогает «добиться» «естественного» текста: воздействие собирателя нужно учитывать изначально. Оно не обесценивает фольклор, как и другие этнографические данные. Кроме того, важно изучение в сравнении: фольклора и иных текстов и культурных артефактов. Работы в этнографии структурализма связаны с возможностью и необходимостью учитывать «тринарность» структуры «оппозиций» архетипических структур в этнических текстах: «симметрия бинарной оппозиции предполагает некую ось, вокруг которой эти оппозиции располагаются, поэтому это одновременно и тринарная структура», культурная «конструкция» опирается на конкретные историко-социальные факторы. Текстовая структура далеко не всегда объяснима из нее самой, сверх текстовые и вне текстовые – обрядово-бытовые и идеологические – очень важны: структура держится извне [13]. Кроме того, не нужно объяснять каждый текст, но общие закономерности текстов. Культурализм, как и этнография в целом это – культуроведческая наука. Роль подробностей высвечивается лишь на фоне общих закономерностей, в единстве. Кроме того, важно подчеркнуть идеологическую, мировоззренческую составляющую исследований фольклора [10; 12], с которой связан его интерес к будущему человечества, его утопиям и антиутопиям, их проявлению в фольклоре разных этнических и социокультурных групп, ритуалам и деритуализациям.

Исследования фольклора показывают, что в процессе исследования исторической памяти необходимо опираться на представление о «тринарности» структур сознания, роли общественных процессов в формировании и развитии идеологий индивидов и групп, и, кроме того, на представление об организующей роли исследователя как интерпретатора функционирующих в сообществе текстов. В процессе нарушенной культурной трансмиссии (нарушений исторической памяти) ценностный мир человека не успевает приспосабливаться к из-

менениям в социально-бытовой сфере [21]. Р. Райт назвал это также «ловушками прогресса»: краткосрочное усовершенствование, которое в долгосрочном периоде – превращается в регресс или культурный коллапс [2; 22]. Коллапс сложных сообществ, связанный с нарушениями исторической памяти причинными и следственными отношениями, определяют как внезапное разрушение цивилизации, так и растянутый во времени, постепенный упадок сообществ. Часто коллапс или распад связаны с децентрализацией власти, структурной реорганизацией, сопровождающей смену идеологий. При этом государство, с развитием цивилизации всё больше начинает выступать в роли надсмотрщика, превращающего в фарс образование, науку, культуру, человека и его отношения, в том числе – регулирует «фольклор», вбрасывая в сообщество с помощью СМИ необходимые ему идеи, идеологии. Происходит создание «поп-арта» как замены фольклора, культуры тривиализированным китчем, имитирующим и адаптирующим модернизм, служит преобразованию элитарной культуры в «массовую», омассовление элитарности, при котором китч становится синонимом «лжекультуры, симулякра культуры: массовой дешевой продукцией, поданной в упаковке элитарности. Даже фольклор обретает «товарные свойства», преобразуется не только формально, но и содержательно. Массовость и связанное с нею бескультурье выступают как основы рекламируемой глобализации и, затем, как правило – принудительной, мондиализации, а с нею – потери фольклора как отдельной, самостоятельной реальности. Фольклор теряет «поэтику», обретая «прагматику». Перспективы противостояния – в текстах великих мыслителей и – в фольклоре, собирающем истинно народную мудрость, опыт совладания с самыми страшными, трагическими событиями. Согласие верить в симулякры, лишенная достоинства и безнравственная жизнь, ненависть и потребительство приводят человека и его окружение на разные ступени рабства, – как хорошо показано исследователями исторического и современного фольклора [2; 7]. Фольклор убеждает: быть человеком среди других людей – необходимое условие выживания человека, его рода, его нации, человечества. Историческая память – важная часть жизни гармоничного сообщества: в той мере, в какой она не утрачена, сообщество способно не повторять ошибок и трагедий прошлого. Исследование народной памяти, помимо восстановления этого прошлого, имеет прямую перспективистскую функцию, функцию профилактики [6; 12]. В этой – перспективистской функции – видится основная ценность исследований народной культуры, фольклора, быта и жизни в целом, в том числе работ Н.Я. Никифоровского. В его работах были предвосхищены многие более поздние попытки структурировать фольклор, в том числе его духовно-нравственное содержание, как непосредственного участника процесса воспитания и культурной трансмиссии. Важно отметить, что этнографические исследования, обращенные к анализу мировоззренческих, идеологических аспектов человеческого бытия, являются, по сути, «пограничными»: с социологическими, социально-политическими. Сами по себе перспективы исследования фольклора и других «памятников» и примеров народной культуры, связаны именно с интеграцией наук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин, А. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – С.-Пб.: Наука, 1993. – 240 с.
2. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция. – Тула: Тульский полиграфист, 2013. – 204 с.
3. Бондарчик, В. Чигринов И.Г. Николай Яковлевич Никифоровский: очерк жизни и деятельности. – Минск: АН БССР, 1960. – 103 с.
4. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Віцебская вобласць / Рэд. С. В. Марцэлеў і інш. – Мн.: БелСЭ им. П. Бровки, АН БССР, 1985. – 496 с.
5. Кун, Г. Возвращение из преисподней // Историк и художник. – 2007. – № 2. – С. 161 – 176.
6. Кушкова, А. Предметно-тематический указатель к сборнику Н.Я. Никифоровского // Антропологический форум. – 2009. – № 11. – С.1-47.
7. Недорога, В. Перспективизм // Новая философская энциклопедия: В 4 т. – Т. 3. / Под ред. В.С. Стёпина. – М.: Мысль, 2001.
8. Никифоровский, Н. «Нечистики», свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. – Вильна: Н. Мац и К°, 1907. – 106 с.
9. Никифоровский, Н. Нечистики // Призраки / Сост. Ю.Медведев. – М.: Русская книга, 1997. – Т. 8. – С. 387-456.
10. Никифоровский, Н. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии ... – М.: Книга по Требованию, 2011. – 466 с.
11. Никифоровский, Н. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. – Витебск: Губернская Типо-Литография, 1897. – 344 с.
12. Никифоровский, Н. Странички из недавней старины города Витебска. – Мн.: Полымя,1995. – 149с.
13. Пропп, В. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: ЛГУ, 1986. – 364с.
14. Пропп, В. Русский героический эпос. – Лабиринт, 2006. – 624 с.
15. Пропп, В. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1989. – 233 с.
16. Чистов, К. и др. Преодоление рабства. Фольклор и язык «остарбайтеров» 1942–1944. – М.: Звенья, Мемориал, 1998. – 196 с.
17. Чистов, К. Русская народная утопия. – СПб.: Наука, 2003.
18. Чистов, К. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XVIII вв. – М.: Наука, 1967. – 341 с.
19. Чистов, К. Фольклор. Текст. Традиция. – М.: ОГИ, 2005. – 272 с.
20. Шейн, П. Крепостное право в народных песнях. Из собрания П.В. Шейна // Русская старина, 1886. – Т. 49. – № 2. – С. 483–492; № 3. – С. 667-678.
21. Ogburn, W. Social change with respect to culture and original nature. – Oxford: Delta, 1966. – 210p.
22. Wright, R. Short History of Progress. – N.-Y.: Carroll & Graf, 2004. – 320 p.

Агеева Л.Е.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

МОТИВ КРЕСТООБРАЗНОЙ РОЗЕТКИ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ

Исследователями народных орнаментов отмечалось, что изобразительное искусство в древности было глубоко символичным по своей форме и часто не передавало полного сходства с оригиналом, поэтому многие узоры и рисунки орнамента кажутся людям другой эпохи лишенными всякого смысла, однако они имели скрытое значение [5, с. 276]. К таким узорам относится и мотив крестообразной розетки (рис. 2), которая отдельными носителями культуры иногда связывается с оленем [9, с. 125]. Взаимосвязь этого знака с зооморфным культом и с другими элементами орнамента, а также ареал распространения данного орнаментального мотива, рассматривается в данной статье.

Тема оленя в белорусском народном творчестве достаточно популярна. Его изображение можно встретить в народном творчестве конца XIX – начала XX века на рисованных коврах, тканых постилках [10, с. 176], вырезках из бумаги, среди глиняных игрушек, деревянной резьбы и изделий из соломы, чего нельзя сказать про рушники. Для сравнения, рушники и женские головные уборы того же периода из Архангельской области России изобилуют подобным материалом. Животное изображается и реалистически, и стилизованно [15]. Трудно поверить, чтобы в зоне обитания оленя не осталось следов от его культа на таких сакральных предметах как рушники. По свидетельству археолога Э. Зайковского, на территории Беларуси культ оленя и лося существовал еще в бронзовом веке, а находки лосиных голов из янтаря в Литве датируются эпохой неолита [8, с. 22.].

О культе оленя у славян повествует болгарское поверье, что когда Бог желает сообщить что-то людям, он посылает святого в образе оленя. В их песне поется, что у священного оленя «На лбу солнце сияет, на груди у него месяц, рога у него чистое золото». Болгары считали, что олень держит землю на своих рогах, а когда ему в ухо садится муха, он трясет головой, отчего происходят землетрясения [22, с. 546]. Мистический образ оленя имеется и в русских свадебных песнях, а также в белорусской загадке: «Жыў – і ў цэркві не быў, помер – не ховалі, а быў боганосец» [22, с. 545]. Среди основных мотивов народных вышивок Восточной Европы олень характерен для русского и карельского населения верхней Волги. В Весьегонском уезде геометризованный олень, заключенный в ромб, назывался «богатка», поскольку, являясь центральной частью узора, вышивался золотой или серебряной нитью [15, с. 74]. Довольно редкое антропоморфное изображение оленя обнаружено нами в одном белорусском рушнике начала XX в. из Ветковского района Гомельской области, где «олени» представлены в виде 4 женщин с характерными рогами (рис.1) [13, с. 284]. Исследователем орнамента народов Сибири С.В. Ивановым зафиксировано название орнаментального мотива «рога оленя» в геометрическом орнаменте, где он напоминает крест, состоящий из 5 ромбов (рис. 2). Автором этот элемент называется также крестообразная розетка и приводится объяснение, почему данная фигура имеет отношение к оленю. Если рассматриваемый элемент разделить пополам, то оставшаяся часть орнаментального мотива напоминает рога оленя [9, с. 124-125] (рис. 2). У других исследователей этот элемент носители культуры называют иначе: в Украине – это «головы» и «крестики» [20, с. 247]; у коми-пермяков он известен как «крестик» [12, с. 51]; в белорусском Полесье – «кацелкі» [1, с. 126].

М.С. Кацером рассматриваемый орнаментальный элемент называется «узор семьи» [10, с. 155]. Учитывая то, что олень упоминается в свадебном фольклоре [22, с. 545], то косвенным образом это название может иметь отношение к оленю, как и название «крестики», которое могло появиться как ассоциативно (элемент похож на крест), а также связан с фольклорным мотивом, в котором говорится, что олень имеет между рогов крест. Следует отметить, что не только крестообразная розетка в половинном виде может напоминать оленьи рога. Например, на рисунке 3 показан другой орнаментальный мотив, который также может ассоциироваться с оленьими рогами. Но более всего нас может убеждать связь оленя с крестообразной розеткой, где она находится рядом с изображением оленя в наскальных рисунках Дагестана в сцене охоты (рис. 5), [6, с. 275], а это свидетельствует о том, что эта символика имеет достаточно древнюю традицию и ареал ее распространения включает в себя не только Урал и Зауралье, Восточную Европу, но и Кавказ. На территории Белоруссии этот орнаментальный мотив в виде отдельного знака обнаружен на пряслице из глины из д. Новые Волосовичи Лепельского р-на, оно датируется первыми веками н.э. (рис. 6), [19, с. 60]. Из этого можно сделать вывод, что на территории Беларуси крестообразная розетка использовалась в качестве отдельного символа как минимум две тысячи лет назад.

Образование символа в орнаменте могло происходить разными способами, например, вместо изображения животного могла изображаться его наиболее характерная часть, в нашем случае – рога оленя. Это возможно происходило по разным религиозным представлениям, где имя оленя или его изображение табуировалось. Например, по сообщению Т.В. Гамкрелидзе, первоначальное название оленя в индоевропейских

языках сводилось к исходному корню *el-, *ol- (с предлагаемым исходным значением цветового признака «бурый», «красный». И-е. *el-en, *el-n- : греч. ελλοσ (олененок), ελαφος (олень, лань), армянское eln, литовское elnis (олень); ст.-слав. елень, болгарское – елеен. Некоторые индоевропейские диалекты уже в достаточно ранний период табуируют название оленя, заменяя его другим обозначением. В иранском олень характеризуется особой культовой значимостью. Название оленя было заменено новым сложным словом *gav-az (na), буквально: «бык-козел». В дальнейшем, уже в отдельных иранских языках и это название табуируется, заменяясь на обозначение оленя как «рогатого» (метафорически ветвистого) например, осет. sag – олень, а sāka – ветвь, сук; др.-инд. śákhā – ветвь, ср. рус. – сук, сохатый (лось). Высказывается предположение о возможной первоначальной связи названия локтя *olina (с названием оленя (*el-n-). Такая связь истолковывается как некоторая метафора «рогатая кость» [4, с. 517-518]. Такое же понятие сохранилось и в литовском языке, слово saka имеет два значения: 1 – «сук, ветвь»; 2 – «олений рог». А обозначение оленя туром зафиксировано в украинском фольклоре XIX века, где упоминается тур-олень, на голове которого девять, десять или семьдесят рогов [23, с. 66]. Песенный мотив об олене с золотыми рогами встречается также у сербов [23, с. 67].

Олень соответствовал зооморфной символике римской Дианы, которая в римских провинциях считались хозяйкой леса [16, с. 376], а в греческой мифологии ей соответствовала Артемида, которая покровительствовала охотникам и называлась еще «медвежьей богиней» [16, с. 107], хотя изображалась с оленем.

Это может говорить о том, что это божество могло быть заимствовано греками у других народов. По сообщению А. Голана, в Спарте Артемида ассоциировалась с Еленой, где она почиталась как богиня, и ее культ был связан с культом деревьев [6, с. 47], а у жителей острова Родос было святилище «Елены древесной» [24, с. 222]. Из этого можно сделать вывод, что этимология имени Елена – олень, и это первоначальное значение, по сравнению с греческими «факел» или «солнечная». В греческих источниках есть сведения о том, что Артемида была покровительницей амазонок, а также то, что Орест ездил в Тавриду (современный Крым) за священным изображением Артемиды, где жрицей в храме служила его сестра Ифигения. [14, с. 452]. Учитывая, что культ оленя связан с созвездием Большой Медведицы, можно объяснить, почему Артемида называлась также медвежьей. Следует отметить, что в древности многие имена часто происходили от названий животных или птиц, например: Рахиль – овца, Дебора – пчела, Лия – корова, Эгла – телка, Акбар – мышка, Ионина – голубка, Лариса – чайка, Табит – газель и др. [3, с. 119]. Принимая во внимание, что у скифов главная богиня называлась Табити, то становится понятным, почему персы называли их «оленями».

С оленем связана еще одна символика. Если принять во внимание, что, согласно мифологии, Артемида родилась под пальмой, а латинское palma – ладонь, то становится понятным, что к символике оленя имеет отношение еще и ладонь. По сообщению Кобычева, оттиск ладони в качестве оберега оставляют на штукатурке вновь построенного дома. Этот обычай в древности был широко распространен по всему Ближнему Востоку и на Кавказе [11, с. 155]. На территории Беларуси такой обычай зафиксирован в д. Погоще Браславского района. Тут ладонь изображена в XIX веке на стене амбара [21, с. 62]. Ладонь можно увидеть и на христианских иконах Параскевы, а у мусульман этот символ называется «Рука Фатимы», на Востоке в наше время амулеты с этим изображением очень популярны (рис. 10), [25, с. 276]. Не чужд этот сюжет и народному ткачеству, например, на рушниках в Украине (рис. 8), [18, с. 202]. С пальмой связано также выражение «Пальма первенства», известное в древности, так как это дерево считалось символом победы. Поскольку пальма не растет в северных широтах, то похожее на пальмовый лист растение – ель – стала в народных представлениях ее символом. Среди вышивок XIX века оленьи рога часто изображались в виде ели (рис. 4), [15, с. 79]; [7, с. 91].

В итоге можно сделать вывод, что среди орнаментальных мотивов белорусских рушников символика оленя встречается во всех регионах в виде крестообразной розетки и схематического изображения ели, а, возможно, и просто дерева, например, на рушниках. Поскольку олень имеет на голове рога, похожие на ветви дерева, то это животное стало зооморфным символом божества растений, которое у разных народов было известно под именами Елена, Артемида, Диана. К ее символам в народном орнаменте, кроме крестообразной розетки, также относятся дерево, ветка и ладонь руки. Последний символ почитался как в языческие времена, так и в настоящее время, и у христиан, и у мусульман.

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

1– богиня с оленьими рогами, фрагмент белорусского рушника, г.п. Ветка, Гом обл., нач. XX в. [13, с. 284]; 2 – крестообразная розетка; 3 – элемент народного орнамента; 4 – фрагмент севернорусской вышивки, конец XIX в. [7, с. 91]; 5 – дагестанское изображение [6, с. 275, рис. 60-1]; 6 – орнаментированное пряслице из глины, Лепельский р, Беларусь, первые века н.э. [19, с. 60, рис.3-2]; 7 – плинфа с клеймом, XII в. Беларусь [2, с. 504]; 8 – фрагмент украинского рушника с мотивом ладони, сер XX в. [18, с. 202]; 9 – икона св. Параскевы [17, с. 27]; 10 – рука Фатимы, мусульманские амулеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнаменты Падняпроўя. Пад рэд. Г.Р.Нечаевой. – Мінск: Бел.навука, 2004.
2. Археалогія і нумізматыка Беларусі, Энцыклапедыя. – Мінск: Бел. Энцыклапедыя, 1993.
3. Вардиман, Е. Женщина в древнем мире. – М.: Наука, 1990.
4. Гамкрелидзе. Т., Иванов, В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т.2. – Тбилиси.: Тб.университет, 1984.
5. Гиббс, Р. Аборигены Австралии // И на суше, и на море, 1985. – М.: Мысль, 1985, с.265-277.
6. Голан, А. Миф и символ. – Иерусалим-Москва, 1994.
7. Динцес, Л. Дохристианские храмы Руси в свете памятников народного искусства // СЭ, 1947, №2, с.67-94.
8. Зайкоўскі, Э. Алень // Беларуская міфалогія. Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск: Беларусь, 2004, с. 22-23.
9. Иванов, С. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – М.-Л.: АН СССР, 1963.
10. Кацар, М. Беларускі арнамент. – Мн.: Бел. Энцыклапедыя, 1996.
11. Кобычев, В. Язык есть нем // Сов. этнография, 1973, №4, с. 149-159.
12. Климова, Г. Текстильный орнамент коми. – Коми-перм. кн изд. 1994.
13. Лабачэўская, В. Повязь часоў. Беларускі ручнік. – Мн.: Беларусь, 2009.
14. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. – М.: Правда, 1987.
15. Маслова, Г. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1978.
16. Мифы народов мира. Энциклопедия, т.1, 2. – М.: Советская Энциклопедия, 1991.
17. Музей старажытнабеларускай культуры. – Мн.: Беларусь, 2004.
18. Нікорак,О. Українска народна тканіна. – Львів, 2004, с.201.
19. Новые Волосовичи Лепельского района // Археалагічныя даследаванні на Беларусі ў 2007 годзе, – Минск: Ин-т. истории НАН Беларуси, 2009, с.52-62.
20. Селівачов, М. Лексикон української орнаментики. Вип. XV. – Київ: Редакція вісника «АНТ», 2005.
21. Сергачев, С. Белорусское народное зодчество. – Мн.: Ураджай, 1992.
22. Славянские древности. Под ред. Н.І.Толстого, т.3, – М.: Междунар. отношения, 2004.
23. Сумцов, Н. Культурные переживания. Олень в произведениях народной словесности и искусства // Киевская старина, 1889, январь, т. XXIV, с.65-74.
24. Церен, Э. Лунный бог. – М.: Наука, 1976.
25. Энциклопедия символов. Сост. В.М.Рошаль. – М-С-Пб.: Сова, 2006 г.

Акулина Л.В.
(Республика Татарстан, г. Казань)

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ЖЁЛТЫЙ» В ТАТАРСКОМ И УДМУРТСКОМ ЯЗЫКАХ

Для анализа сферы контекстуальных смыслов цветообозначения «жёлтый» необходимо выявить дополнительные словарные, внутритекстовые значения (прямые, переносные, символические, метафорические и т.п.), значимые для языковой картины носителей татарского и удмуртского языков. В первую очередь проследим историю формирования значений, обратившись к этимологии цветообозначения «жёлтый».

В обоих языках обозначения жёлтого цвета очень употребительны, называет цвет окружающих предметов, имеют неограниченную сочетаемость.

В татарском языке для обозначения основного оттенка жёлтого цвета используется слово *сары.* В «Кратком историко-этимологическом словаре татарского языка» происхождение лексемы представлено следующим образом: сары – «жёлтый» – общетюрк. сары, сарыг, «сары, аксыл» [1, с. 172].

В древнетюркском словаре зафиксированы следующие значения лексемы *сары*: sarїγ 1. Жёлтый (МК I 374): sarїγ altun ürüŋ kümüš жёлтое золото, белое серебро (Тон 48)... 2. бледный: sarїγ taŋ ata keldi занялся бледный рассвет… 3. Соловый *(о масти лошади)*...[3, с. 488].

А.Н.Кононов пишет о том, что в древности в некоторых тюркских языках, например, в хазарском и, возможно, в булгарском, слово сары(г) в форме *сар* имело, как и в современном чувашском, значение «белый», о чём свидетельствует название хазарской крепости *Саркел* – сар+кел: чув.: кил «дом» [4, с. 175].

Происхождение цветообозначения жёлтый ӵуж в удмуртском языке восходит к общепермской форме čuž, а возможно к более раннему финно-угорскому корню čaće «родиться». Производные от этой протоформы слова встречаются в родственных финно-волжских и пермских языках (напр., эрз. *Чачомс* «родиться», мар. *шочаш* «тж»)» [2, с. 46].

Общность и специфичность семантических свойств изучаемых слов в татарском и удмуртском языках обусловлены их многозначностью. В обоих языках лексемы*сары / ӵуж*совпадают в следующих значениях:

- жёлтый, цвет жёлтой краски;
- желток яйца;
- растение (ромашка);
- внешность человека (цвет волос) и др.

Одним из специфичных свойств цветообозначения *жёлтый* в удмуртском языке в сопоставлении с татарским языком является то, что лексема *ӵуж* «желтый» в лингвокультурологическом освещении соотносима с регулярным термином *ӵуж*, связанным с материнской линией родства (ср. напр.: *ӵужанай* «бабушка по матери»; *ӵужатай* «дедушка по матери»; *ӵужмурт* «брат матери») и т.п. Естественно, что концепты «рождение» и «родство» в финно-угорской модели мира обычно отождествляются с женским, материнским. К слову, родство по отцовской линии – более позднее историческое явление, и, напротив, этнокультурная акцентуация материнского родства стадиально более древняя. [8, с. 30]. Например: *«Кинлэсь ай тон дышетскод, зэмзэ? Усьты сандыксэ цужанайлэсь»* [5, с. 30]. (У кого же ты и, вправду, научишься? Открой бабушкин сундук). *Мон – цужатайлэн яратоно внукез* [5, с. 28]. (Я любимый внук дедушки).

В удмуртском и татарском языках Ӵуж / сары «желтый» понимается как информативный носитель старости, телесной ветхости, это можно увидеть на примерах:

Цукна султӥ возь вылэ васьки турлы сяська адњыны. Турлы сяська адњыса ќй ву, цуж италмас пыд азям тќлњиз. Италмаслэн тќлњемез вылымтэ, пинал даурлэн ортчемез со вылэм [7, с. 16]. Встал рано утром, пошёл я на луга посмотреть цветы. Не успел посмотреть цветок, под ногам отцвёл жёлтый италмас. Это не италмас отцвёл, оказывается, это прошла моя молодость.

Наиболее распростаранённой и часто употребляемой формой функционирования цветообозначения жёлтого тона как у удмуртского, так и у татарского народа является глагол-дериват от слов удм.*цуж и* тат. *сары-цужектыны* и *саргаю,* которые выражают эмоциональное состояние тоски, грусти: Тат.: *Сары сагыштан агарды толларның толымнары* [6, с. 220]. (От жёлтой тоски поседели косы вдов). *Аклыгы да, сафлыгы да болыннарга түгелде. Саргаюлар сарысы да яктырттылар күңелне* [6, с. 40]. (И белизна, и чистота легли на луга. Желтизна от тоски и та осветила душу). Удм.: *Улмо чибор тќдьы цќж лыктэ тќдьы Кам кузя. Мон висьыса ќй цужекты, мон цужектӥ тон понна* [7, с. 81]. (Пестро-румяная, как яблоко, белая утка плывёт по белой Каме. Не от болезни я пожелтела, я пожелтела от тоски по тебе).

Каждый народ, в дополнение к символам и эталонам, общим с другими народами, имеет систему образов, характерных только для данной культурной общности. Это обусловлено индивидуальностью образного мышления конкретного народа, представляющего собой сложный ассоциативно-психологический процесс.

Сделанные наблюдения подтверждают, что слова цветообозначения не только называют определённую область цветового спектра, но и имеют дополнительные значения, коннотацию, представляющие собой концентрацию культурных знаний.

Средства выражения понятия «жёлтый» в татарском и удмуртском языках проявляют большое сходство на денотативном уровне, но в то же время выражают свои национально-специфические черты на коннотативном уровне. Это свидетельствует о том, что развитие представлений о цвете в исследуемых языках основывается не только на красках окружающего нас мира, а существенно подвергается влиянию философско-религиозных суждений о мире, национальных традиций, обычаев, условий жизни народов.

ЛИТЕРАТУРА

1) Әхмәтьянов, Р. Татар теленең кыскача тарихи-этимологик сүзлеге / Р.Г. Әхмәтьянов. – Казан: Татар китап нәшрияты, 2001. – 272 б.
2) Арзамазов, А. Феномен визуального в современной удмуртской поэзии (на анализе творчества П.М. Захарова). Монография / А.А. Арзамазов. – Ижевск: Удмуртский университет, 2010. – 232 с.
3) Древнетюркский словарь. – Ленинград: Издательство “Наука”, 1969. – 676 с.
4) Тюркологический сборник. – Москва: Издательство “Наука”, главная редакция восточной литературы, 1978. – 262 с.
5) Романов, В. Ваёбыж кар: Кылбуръёс / В.В. Романов. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – 192 с.
6) Галиев, Ш. Сиңа әйтер сүзем бар: шигырьләр, фәлсәфи фикерләр / Ш.Г. Галиев. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2008. – 367 с.
7). Борисов, Т. Песни южных вотяков / Т.К. Борисов. – Ижевск: УдКнига, 1929. – 100 с.

Бажок Ю.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ФАЛЬКЛОРНАЯ ТЭМАТЫКА Ў ТВОРАХ ГРАФІКА ВАЛЕРЫЯ СЛАВУКА

Для многіх мастакоў, пісьменнікаў, музыкаў і вытворцаў (рэкламнай і друкаванай прадукцыі, адзення, мэблі, упрыгожанняў і г.д.) фальклор – гэта невычэрпная крыніца натхнення для вырабу разнастайных твораў мастацтва ці вытворчай прадукцыі. А часам некаторыя аб’екты традыцыйнай культуры дублююцца цалкам.

Для мэтаў даследавання мной выкарыстана шырокае разуменне фальклору (паводле вызначэння камісіі ЮНЭСКА), дзе яго вызначаюць як мастацкую калектыўную творчую дзейнасць народа: вусная паэтычная творчасць, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (кераміка, саломапляценне, разьба па дрэве, народнае адзенне), традыцыйная архітэктура і міфалагічныя ўяўленні.

Усе вышэйпералічаныя складнікі фальклору натхняюць і сучаснага беларускага мастака, прафесара Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, Валерыя Славука, які працуе ў галіне станкавой і кніжнай графікі. Разгледжана будзе менавіта кніжная графіка (перадусім ілюстрацыі да беларускіх народных казак) мастака на фальклорную тэму.

Кніжная графіка, паводле мастацтвазнаўцы Міхаіла Баразны, «уяўляе сабой комплекс знешняга і ўнутранага мастацкага афармлення кнігі» [2, с. 7]. Фактычна гэты комплекс складаецца, акрамя непасрэдна ілюстрацый і макета выдання, з афармлення вокладкі і разваротаў, малых графічных элементаў (буквіц, заставак і г.д.) і тыпаграфікі (шрыфтоў).

Сродкі стварэння афармлення кнігі могуць быць разнастайныя (шырокі выбар колеравай гамы, прымяненне разнастайных выяўленчых тэхнік і стыляў). Так, Валерый Славук, выкарыстоўвае для стварэння кніжных ілюстрацый пераважна туш і акварэль. Першыя яго ілюстрацыі да беларускіх народных казак, напрыклад, «Пiлiпка-сынок» 1983 г. [7], выкананы ў даволі стрыманай колеравай манеры, часам нават манахромна. «Асноўнымі пластычнымі ўтварэннямі з’яўляюцца лініі контуру, шчыльныя штрыхі, якія мадэліруюць казачныя фігуры» [2, с. 151].

Сам Валерый Славук аддае перавагу манахромнаму выкананню, але ўжо з другой паловы 1980-х колер у яго ілюстрацыях стаў дамінаваць. Як кажа мастак (з гутаркі Ю. Бажок і В. Славука), гэта звязана з выдавецкімі задачамі, бо лічыцца нібы яскравейшыя ілюстрацыі з’яўляюцца больш паспяховымі на кніжным рынку. Але такія выдавецкія патрабаванні не заўсёды спрыяюць падвышэнню мастацкіх якасцяў ілюстрацый. Часам работы, выкананыя ў стрыманай і спакойнай каларыстыцы, напрыклад, зборніка беларускіх народных казак «Людзей слухай, а свой розум май» 1987 г. [6], значна выйграюць эстэтычна перад стракатымі ілюстрацыямі, напрыклад, выдання «Чароўны свет» 2008 г. [8].

Ілюстрацыі да зборніка беларускіх народных казак «Людзей слухай, а свой розум май» 1987 г.

Наогул тэматыка станкавой графікі мастака шырокая (навукова-фантастычныя сюжэты, пейзажныя імправізацыі, міфалагічныя варыяцыі і г. д.), але ў кніжнай графіцы своеасаблівую нізку складаюць ілюстрацыі менавіта на фальклорную тэматыку. Іх можна падзяліць на 3 блокі:

1. ілюстрацыі да народных казак, легенд і паданняў («Алёнка» [1], «Піліпка-сынок» [7], «Залаты птах» [4] і інш.);
2. ілюстрацыі да казак беларускіх аўтараў (У. Караткевіча «Вясна ўвосень», М. Танка «Журавель і чапля», Я. Сцяпанавай «Купалінка»);
3. ілюстрацыі да энцыклапедый і навукова-папулярных выданняў (2-хтомная энцыклапедыя «Беларускі фальклор» [3], «Чароўны свет» [8]).

Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі «Піліпка-сынок» 1983 г.

Ва ўсіх пазначаных вышэй выданнях мастак выявіў тыя ці іншыя аспекты традыцыйнай культуры. Як сцвярджаюць даследчыкі творчасці Валерыя Славука: «Тонкае шаржаванне вобразаў герояў-людзей <…> становіцца малазаўважным дзякуючы падкрэсленай дакладнасці рэалій побыту, карпатлівай прамалёўцы фактуры адзення – ад шчыльных складак сукенкі бабы ці камізэлькі дзеда да шурпатасці лапцяў і матавага бляску ботаў» [5, с. 65].

І такая дэталізацыя не толькі ў вобразах персанажаў, жывёл і элементах народнага адзення, але і ў выяўленні традыцыйнай архітэктуры і інтэр'ераў хат, посуду і прадметаў побыту. Для таго, каб дакладна адлюстроўваць такую шырокую сферу традыцыйнай культуры, неабходна карыстацца разнастайнымі крыніцамі. Для Валерыя Славука найважнейшымі сродкамі папаўнення ведаў пра народную творчасць сталі энцыклапедычнае выданне «Этнаграфія Беларусі» і «Беларускае народнае адзенне» Міхася Раманюка. Акрамя таго Валерый Славук удзельнічаў у шэрагу мастацкіх фальклорных экспедыцый, дзе мастакі ўжывую знаёміліся з прадметамі побыту, які выяўлялі (з гутаркі Ю. Бажок і В. Славука).

Мастацтвазнаўца Наталля Шарангові́ч піша пра графіка наступнае: «Мастак ператварае фальклорны сюжэт у рэальны, надзяляе чалавечымі рысамі выдуманых герояў казак, жывёл. Прычым яркую эмацыянальную афарбоўку атрымліваюць не толькі каты і сабакі, але і самыя розныя насякомыя, сканструяваныя неўтаймаванай фантазіяй мастака нячысцікі» [9, с. 110].

Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі «Залаты птах» 1993 г.

Валерый Славук не проста карыстаецца фантазіяй падчас стварэння ілюстрацый, але абапіраецца на пэўныя фальклорныя тэксты (казкі, паданні, легенды). Такім чынам, мастак перакладае мову славесную на мову выяўленчую, на мову візуальных вобразаў. Візуальны вобраз у пэўнай ступені бясспрэчны, таму што нагляднЫ, ён не распавядае пра нешта, а паказвае. Такі вобраз візуалізуецца ў свядомасці больш моцна за правобраз тэкставы. Таму можна лічыць, што на мастаку ляжыць некаторая адказнасць за выяўленае. Як сцвярджае семіётык Сол Уорт, «візуальны вобраз аказвае ўздзеянне на свядомасць больш прамое і непасрэднае дзякуючы сваёй іканічнасці, падабенства да рэальных аб'ектаў рэчаіснасці».

Ілюстрацыі Валерыя Славука на фальклорную тэматыку з'яўляюцца не менш разнастайнымі і яскравымі за сам фальклор. Дзякуючы работам мастака колькасць зацікаўленых народнай культурай можа толькі павялічвацца.

ЛІТАРАТУРА

1. Алёнка: Беларуская народная казка // Мн.: Юнацтва, 1989. – 23 с.
2. Баразна, М. Беларуская кніжная графіка 1960–1990-х / Міхаіл Баразна // Мн.: БелЭн, 2001. – С. 148-157.
3. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. – 768 с.
4. Залаты птах: Беларуская народная казка // Мн.: Юнацтва, 1993. – 23 с.
5. Конон, Л. Поединок добра и зла // Детская литература, 1988. – №5. – С. 65-67.
6. Людзей слухай, а свой розум май: Беларускія народныя казкі // Мн.: Юнацтва, 1987. – 207 с.
7. Ціліпка-сынок: Беларуская народная казка // Мн.: Юнацтва", 1983. – 23 с.
8. Чароўны свет: З беларускіх міфаў, паданняў і казак. На англійскай мове // Мн.: БелЭн, 2012. – 215 с.
9. Шаранговіч, Н. Таямніца прыцягальных пачвар / Наталля Шаранговіч // Роднае слова, 2009. – №3. – С. 109-110.

Андрыеўская С.У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

«ЗМЕЕЎ КАМЕНЬ»: СПРОБА ІНТЭРПРЭТАЦЫІ ЛЕГЕНДЫ

Беларуская зямля багата на легенды і паданні. Некаторыя з іх звязаны з рэальнымі прыроднымі аб'ектамі, выклікаюць цікавасць да сённяшняга дня, з'яўляюцца аб'ектамі турызма.

На поўдзень ад вёскі Гогалеўка Кашчынскага сельскага савета Чашніцкага раёна, Віцебскай вобласці знаходзіцца аб'ект, які прызнаны геалагічным помнікам мясцовага значэння – «Змееў камень». Рашэнне аб наданні такога статусу дадзенаму прыроднаму аб'екту было прынята 24.02.1992 г. пастановай № 53 Чашніцкага райвыканкама. Мэта аховы помніка: захаваць у прыродным стане частку ўнікальнай буйной глыбы пясчана-гравійна-галечнай сумесі (кангламерата). У квадраце 35 Кашчынскага лясніцтва Лепельскага лясгасу ахоўваемым лічыцца выдзел 23, дзе знаходзіцца «Змееў камень» (ахоўваемая плошча 1,5 Га), на гэтай тэрыторыі забаронена вырубка лесу [1].

Спецыялісты, якія вывучалі гэты аб'ект, падкрэсліваюць, што аналагу выхаду на паверхню зямлі такога вялікага блоку сцэментаванай пясчана-гравійна-галечнай сумесі, як выніку праяў ледніковай дзейнасці на тэрыторыі Віцебшчыны, больш не выяўлена. Былі праведзены замеры помніка прыроды і ўстаноўлена, што ён мае даўжыню 10,7 м, шырыню – 3,4 м, вышыню – 3,98 м. Каля 1-1,5 м. на поўнач ад асноўнай глыбы знаходзіцца яшчэ адзін фрагмент каменя: 5,7 на 3,0 на 1,2 метры і на поўдзень – яшчэ адзін меншы кавалак – 3,3 м на 3,0 на 0,8 метраў. На верхавіне прыроднага помніка расце сасна, узрост якой прыкладна каля 24 гадоў. Паводле апісання, на сколах фрагментаў пароды добра праслежваецца гарызантальная слаістасць, большая частка кангламерата пакрыта імхом і лішайнікамі. Помнік прыроды размешчаны ў лясным масіве,

які сярод мясцовых жыхароў мае назву «Змяёўка». Гэтую назву жыхары навакольных вёсак звязваюць з тым, што ў лесе па берагах ракі Гнілкі сустракаецца шмат змей [1]. Дадзены прыродны аб'ект уключаны ў шэраг турыстычных маршутаў па тэрыторыі Лепельскага і Чашніцкага раёнаў, Віцебскай вобласці [2]. З камнем звязана легенда аб змеі, якая апавядае, што ў даўнія часы жыў у тым камні змей, які мог прымаць аблічча чалавека: «Паміж Коўткава, паміж Гогалеўкай і ад Віркоў недалёка ёсць пры старадарожжы, на Ігры, Змееў камень, з вакном і дзвярамі.

Старыкі казалі, што калісь-то даўно ў гэтым камяні змей жыў, з адной галавой, у воблічча чалавеччу, і гаварыў так, як чалавек. І ен большы кравец быў, бальшы дужа харошы. І занясуць яму сукно шыць, і пададуць яму праз вакно, і паросяць:

– Майстрок, пашый абы надзець, хоць ба дрэнна!

Дык ён вышаець, што і на свеце так добра ніхто не пашыець, як ён. Прыдзець за сярмягай за той і прынясець яму грошы. Ён гэту сярмяжку яму аддасць, а грошы возьмець к сабе, – абы колькі там, хоць і троху. Ну, а як хто скажа:

– Майстрок, пашый мне хорашанька, каб было ў цэркву ў чым схадзіць, – дык ён адзін рукаў над задам прыш'ець, а другі ў плячах. Гэтак і выш'ець. Не прасі яго, каб у цэркуву схадзіць. Як просіць – кала сахі хадзіць, дык вышыець, так адчаканіць, што хоць куды. А як просіць – на святы дзень, дык здзелаець так, што ні сабе, ні людзём. Прыдзець ён браць – грошы падай! Возьмець грошы, тагды праз вакно выкінець – палучай тваё!

Дык вот ён у Бузер'і (Абузер'і) пад Лукамлем любіў дзеўку. Дык яна ад яго хавалася, харанілася, але ён яе ўсюды находзіў. Ну й к таму прывёў, што мусіла яна жыць з ім. І доўга так жылі – як мужык з жонкай. А дзяцей не было: ад іх не бываець. Дык ён бывала абернецца так, дугой, над возерам над Лукомскім, ды так і цягнець. А як толькі на зямлю апусціцца, дык і дзелаецца ў чалавечым абліччы, – паніч такі, хоць куды» [5, с. 507].

Змей зрабіў у камяні норы – хады-выхады. Цікава, што змей, паводле легенды, меў прафесійны занятак краўца. Закахаўся змей у дзяўчыну, якая жыла ў вёсцы Абузер'е і стаў да яе лётаць. Перакінецца дугой праз Лукомльскае возера і апынецца ў сваёй каханкі. Так жылі яны доўга. Але, аднаго разу, змей вырашыў адпачыць і папрасіў дзяўчыну разбудзіць яго, калі стане набліжацца навальніца. Дзяўчына наўмысна гэтага не зрабіла і змей прачнуўся толькі тады, калі навальца была ўжо блізка. У якасці помсты за здраду змей дакрануўся вогненаў рукой да твару дзяўчыны і ў яе да самай смерці засталася на шчацэ адмеціна ў пяць пальцаў. Стаў біць пярун у змея, а змей уцякаць у свой камень-хату, але не паспеў. Трэці ўдар маланкі забіў няшчаснага. Тры дні пасля смерці змея ішоў дождж, аж пакуль мясцовыя жыхары не знайшлі цела змея і не закапалі. Аднак, закапаць таксама не ўдавалася адразу. Цела дзіўным чынам апынался на паверхні. І толькі калі аднаму старому прысніўся сон, што закапаць змея могуць толькі дзеці, якія нанясуць у падалах зямлі, і сяляне ажыццявілі гэта, дождж спыніўся. На месцы магілы змея ўтварыўся курган [3]. Жытло змея – «Змееў камень» захавалася да сучаснасці. Вось прыкладна такі вольны пераказ легенды, з захаваннем усіх яе складаючых сэнсавых частак.

Чым цікава легенда? Відавочна, што яна мае элементы больш раннія і больш позні. Увогуле, легенды, звязаныя з прыроднымі аб'ектамі (камянямі, дрэвамі, гаямі і г.д.) з'ява дастаткова распаўсюджаная. Звычайна, захаваўшыяся на тэрыторыі Беларусі легенды, звязаныя з камянямі, не маюць такой складанай структуры і не ўтрымліваюць столькі дэталяў. Напрыклад, параўнаем з легендамі пра камяні-следавікі: ішла маці божая (сам бог, чорт, святы) і аставілі след, вада з якога з'яўляецца гаючай. Сюжэт не разгалінаваны, укладваецца ў простую схему. Прыведзеная ж легенда аб «Змеевым камяні» адрозніваецца дэталізацыяй (у некаторых варыянтах – не норы, а дзверы і вакно зрабіў змей у камяні і ў вакно яму давалі заказ, формулы просьбаў «кліентаў»). Па-другое, на наш погляд, у легендзе адбылося змешванне двух розных сюжэтаў: аб камяні-краўцы (легенды досыць распаўсюджаны на тэрыторыі Беларусі) і легенды аб змеі-спакусніку (таксама досыць часта сустракаемы сюжэт).

Сэнсавая структура легенды мае два відавочных узроўні: язычніцкі і больш позні – хрысціянскі. Гэта прасочваецца ў дэталізацыі формаў звароту да змея-краўца, пры ўзгадванні царквы, змей (дэманічная істота) рабіў усё не так, як трэба. Язычніцкі ж ўзровень бачны ў двух сюжэтных акалічнасцях: змей баіцца пяруна, каханне змея да вясковай дзяўчыны.

Цікавая і трактоўка матыву пагібелі змея ў дадзенай легендзе і падобных да яе. Матыў пагібелі змея, да якога спрычынілася яго каханка, вельмі загадкавы, бо важкіх прычын губіць такога «станоўчага» і «карыснага» для сялянскай грамады персанажа няма. Да таго ж пагібель змея рамантызавана (дзяўчына не кахае свайго палюбоўніка), што таксама можна разглядаць як пазнейшае напластаванне. Некаторыя даследчыкі лічаць, што менавіта ў лакальных паданнях, менш праніклых для ўплываў, захаваліся архаічныя элементы часоў індаеўрапейскай супольнасці. І, між іншым, сцвярждаюць, што ў беларускіх паданнях аб змеяборстве адсутнічае касмаганічны змест, але ёсць пэўныя моманты, якія набліжаюць яго да ведыйскай традыцыі. Напрыклад, тое, што ў беларускіх паданнях змей заўсёды мае мужчынскі пол і толькі ў лічаных тэкстах мае жаночы вобраз [4, с. 65].

У паданні «Пра змея» вылучаюцца пэўныя архаічныя рысы: ёсць указанне на дваістасць значэння вобразу змея (ён робіць добрае людзям, аднак, тыя імкнуцца пазбавіцца яго як нечага небяспечнага), ён здольны «пе-

ракідвацца, у што захоча» (гэта значыць, з'яўляецца пярэваратнем: паўстае ў выглядзе маладога чалавека, які закахаўся ў вясковую дзяўчыну, што падаецца ўсё ж значнапазнейшым матывам). Даволі архаічны метад, якім людзі збіраюцца пазбавіцца змея: раптоўна пабудзіць яго падчас навальніцы. Прачнуўшыся, ён спужаўся і кінуўся ў возера, у вадзе зноў стаў змеем і ўжо не мог «перакінуцца ў чалавека», аднак, і надалей працягваў з'яўляцца на беразе. Яго спрабавалі скінуць ў ваду ці закапаць, але безвынікова (бо вада і падзем'е яго родныя стыхіі). У адным з варыянтаў легенды пра змея, толькі калі ў яму з яго целам паклалі 12 птушыных чарапоў, ён знік назаўсёды. Знішчэнне змея ў тэксце не матывавана, хаця і захоўвае рысы міфалагічнага забойства, падобнага да пададзенага ў сюжэце «Муж-вуж», з той розніцай, што ў паданні забойства змея не мае вынікам стварэння якіх бы то ні было прыродных аб'ектаў. Гэтаксама змей пазбаўлены рысаў шкадлівага начнога палюбоўніка, які бывае прычынай хваробы і нават смерці жанчын, калі хітрасцю не адвадзіць яго ад хаты. Безсэнсоўнасць забойства можа сведчыць пра значныя змены сюжэта, які стаў асновай падання [4, с. 66].

Паданне «Пярун і змей» і адпаведнае яму «Пярун і чорт» (163, 164) [5] выдатна ілюструюць узноўлены В. Івановым і У Тапаровым «асноўны славянскі міф» [6, с. 5]. У ім непасрэдным чынам дзейнічае Пярун (навальнічны бог), які, праўда, не ўсведамляецца як боства, а атаясамляецца са сваёй зброяй – маланкай. Згодна з рэканструкцыяй В. Іванова і У. Тапарова, менавіта ад кораня per(k) – узыходзяць індаеўрапейскія назвы праціўніка змея – навальнічнага бога, прычым з цягам часу ў некаторых выпадках гэтыя назвы пераносяцца на атрыбуты кшталту дубовага гаю або вяршыні гары [6, с. 45].

У беларускім паданні пасля забойства змея двое сутак запар ідзе дождж, пакуль людзі, нарэшце, не хаваюць змея з дапамогай пеўня – дэманічнай птушкі-вешчуна, якая ў славянскіх народаў звязана са змеем. У паданні «Гара Змяінец» (568) [5] змея закідвалі зямлёй, якую вазілі на запрэжаным у лапаць чорным пеўні. Характэрна, што менавіта певень чорнага колеру звязаны з падзем'ем і вадой, а значыць і са змеем. Пры такой інтэрпрэтацыі ў трох разглядаемых выпадках можна пабачыць відазмененны матыў «забойства змея змеем», пра які казаў У. Проп [7, с. 225] у дачыненні чарадзейнай казкі. Памянёныя птушыныя чарапы (галовы) хутчэй за ўсё, ёсць прыклад дэградацыі матыву: чарапы пеўняў (курэй) былі заменены на нейтральныя птушыныя [4, с. 66].

У паданні «Змееў камень» (610) [5, с. 507] сцвярджаецца, што менавіта дождж не дае аджыць забітаму маланкай змею, якога не пабудзіла перад пачаткам навальніцы дзяўчына. Калі мясцовыя жыхары яго закопваюць, дождж спыняецца, але пачынаецца зноў, як толькі змей апынаецца на паверхні. Адзін са старых бачыць у сне спосаб пазбавіцца змея: насіць зямлю з малымі дзецьмі на жарабятах. Па меркаванні аўтараў «Свету славянскага фальклору», мы маем справу з хрысціянскім пераасэнсаваннем знаёмага матыву [4, с. 66]. Аднак з такім меркаваннем нельга пагадзіцца, бо дзеці і старыя надзяляліся ў сялянскай грамадзе асаблівымі ўласцівасцямі, аб чым мы сустракаем звесткі ў этнаграфічнай літаратуры, былі больш звязаны з «тым» светам (аб чым сведчыць назва адной з узроставых груп дзяцей – анёлкі), а таму старыя і малыя маглі разглядацца як медыятары паміж «гэтым» і «тым» светам, што ніяк не звязана з хрысціянствам, а, хутчэй, больш набліжана да язычніцкіх уяўленняў. Нездарма, сродак пазбавіцца ад цела змея прысніўся менавіта старому, а асноўныя выканаўцы – дзеці.

У разглядаемым паданні відавочная сувязь змея з воднай стыхіяй (ён пералятае над возерам, яго смерць выклікае дождж). Прысутнічае матыў змеяборства і пошук пераадолення прыроднага катаклізму шляхам магічных дзеянняў сялянскай грамады. Да таго ж змеяборства не мае асаблівага сэнсу, бо змей выконвае сацыяльна карысную справу: шые адзежу.

Стварэнне легенд вакол прыроднага аб'екта «Змееў камень» з Чашніцкага раёна працягваецца і ў сучаснасці. Напрыклад, мясцовымі краязнаўцамі транслюецца версія аб тым, што камень «запірае» падземнае возера, якое па сваіх памерах большае, чым Лукомльскае, што знаходзіцца побач з камнем. Нібыта камень хацелі ўзарваць, але не сталі, бо тады падземнае возера вылілася б і затапіла навакольныя вёскі. Бытуе легенда аб тым, што пастушкі пусцілі ў хады сабак і тыя не вярнуліся, а заблукалі ў падземных лабірынтах.

Такім чынам, параўноўваючы легенду, звязаную са «Змеевым камнем» і сюжэты шэрагу падобных легенд, зафіксаваных у акадэмічным зборніку «Легенды і паданні», заўважым, што ў іх прысутнічаюць агульныя элементы: страх змея перад перуном, матыў кахання змея і вясковай дзяўчыны, пагібель змея. Можна меркаваць, што разглядаемая легенда ўтрымлівае розныя па часе кампаненты (хрысціянскія і язычніцкія, больш познія і больш архаічныя). Яна з'яўляецца не толькі прыкладам народнай творчасці, але і гістарычнай культурнай памяці.

ЛІТАРАТУРА

1. Змееў камень // Электронны адрас: http://lepel.vitebsk-region.gov.by/ru/zmeevkam/ - Рэжым доступа – вольны. – Дата доступа: 16.10.2014.
2. Суслова, Н.В. Зеленый маршрут "Край желтых кувшинок и седых валунов" / Н.В. Суслова; проект ПРООН/ ЕС "Устойчивое развитие на местном уровне". - Минск: ТРАНСТЭКС, 2010. - 28 с.
3. Легенды і паданні Віцебшчыны / Віцеб. абл. аб'яд-не па арг. пазашк. працы з дзецьмі і падлеткамі, Аддз. беларусазнаўства і краязнаўства; [Уклад. Н.В.Зайцава]: Зб. матэрыялаў абл. конкурсу "Легенды і паданні роднага краю". - Віцебск: Б.в., 2002. - 143 с.
4. Свет славянскага фальклору / Р.М. Кавалёва, А.К. Туровіч, Т.А. Івахненка і інш.; Пад рэд. Р.М. Кавалёвай. - Мн.: БДУ, 2001. - 93 с.
5. Легенды і паданні / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; [складальнікі: М.Я.Грынблат, А.І.Гурскі; рэдактар А.С.Фядосік]. - Мінск: Беларуская навука, 2005. - 550 с.

6. Иванов, В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей : лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов / АН СССР, Институт славяноведения и балканистики. - М.: Наука, 1974. - 342 с.
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. - М.: Лабиринт, 2005. - 331 с.

Боганева А.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

УЯЎЛЕННІ ПРА ПЕРАМЕНУ І ТРАНСФАРМАЦЫЮ СВЕТАЎ У ВУСНЫХ НАРАТЫВАХ ПРА ВЯЛІКІ ПАТОП

Тэма Вялікага патопу (або «Ноевага» патопу) з'яўляецца адной з самых папулярных у беларускай народнай Бібліі і, адпаведна, насычанай разнастайнымі матывамі як кананічнага біблейскага характару, так і матывамі народна-апакрыфічнымі, этыялагічнымі, духоўна-этычнымі і інш.

Звычайна тэма Вялікага патопу сярод вясковых інфармантаў старэйшага пакалення выклікае ўстойлівыя асацыяцыі, з аднаго боку, з пачаткам свету і яго стварэннем, з другога боку, з канцом свету, эсхаталагічнымі прадказаннямі, Апакаліпсісам. Гэтыя асацыяцыі невыпадковыя, таму што такі сусветны катаклізм як патоп, па сутнасці, ёсць знішчэнне старога свету. А ў сувязі з тым, што пасля патопу свет узнавіўся, то сам патоп разглядаецца вясковымі носьбітамі традыцыі, паводле выказвання Магдаліны Зоўчак, як своеасаблівая цэзура, мяжа, паміж светамі[34] [4, с. 204].

У адзінкавых выпадках, інфарманты па-свойму інтэрпрэтуючы назву «Ноеў патоп», мяркуюць, што патоп наслаў ніхто іншы, як сам Ной. *«<А вот патоп, як ён называўся?> Ноевы патоп. А Ной, расказывалі, плыў у лодцы, і тады перякрясьціўся — і еты патоп хлынуў. А ці пагіб ён, той Ной? А ці праўда? <Так ён перяхрясціўся і патоп хлынуў?> Да, ён перякрясьціўся, і вада як хлынула! Ну ета ж мы чулі, мы ж не відалі…»*[35]

У беларускай народнай Бібліі часта падкрэсліваецца, што свет і пакаленні людзей, якія пайшлі ад першых людзей Адама і Евы, былі знішчаны патопам, а сённяшнія пакаленні людзей ужо не Адамавы, а Ноевы. *«Усе ж ужэ знаюць, што эты сьвет пагіб — Адама і Евы. Мы ж ужэ Ноевы, мы ж не Адама і Евы. Мы ўжэ людзі другога, Ноева <Не Адамава?> Нет, наша пакаленьне ўжэ не Адамавае. Адамавае і Евы яно ўсё прапала, патапілася ж тады»*[36]. *«А потом вжэ вон сталі размножацьсьвет, і пошло як от Адама і Евы. Там іх <людзей пасля патопу> мала доля осталаса»*[37].

У сувязі з тым, што Ной выступае пасля патопу як першы чалавек, ад якога пайшоў новы свет, ён нярэдка атаясамліваецца з Адамам, або Адам замяшчае яго.*«<А пра Адама і Еву што казалі?> Вобшчэм посьле Ноевага патопу яны жылі ўмесьці і вот пладзіліся, і во пашоў яшчо сьвет. А тый жа патапіла. Толька асталіся жывое Адам і Ева. <Менавіта Адам і Ева засталіся пасля патопу?>Да, да. Тады яны сталі размнажацца, і вот пашоў сьвет ішчо»*[38]. Падобныя кантамінацыі, збліжэнні, узаеманакладанні характэрныя для народных Біблій розных народаў. У прыватнасці, постаць Ноя як адзінага праведніка напярэдадні патопу, атаясамліваецца таксама з постаццю Лота — адзінага праведніка ў Садоме перад знішчэннем горада агнём — і постаццю Аўраама, які прасіў Бога не караць горад, калі там знойдзецца хоць дзесяць праведнікаў (Быт.18:22-33).*«Када Бог наказаў патопам людзей… За што наказаў патопам? За то, што недаверства паўстала сільна на ўсём сьвеце. І Ной быў адным верным Богу, і прасіў ён, каб не наказваў Бог людзей. Дык найдзі хаця б сотню на ўсім гэтым абшары верных Богу! То не будзе наказываць і прасьціць. Хадзіў, шукаў — дзе ж там! Не найшоў»*[39]. Падобныя кантамінацыі матываў, якія адносяцца да розных старазапаветных тэм, у прыватнасці, першых людзей Адама і Евы, Вялікага патопу, пакарання Садома і Гаморы, характэрныя для польска-літоўска-беларускага памежжа [5, с. 117], таксама сустракаецца ў рускіх, закарпацкіх украінцаў [1, с. 273-274], [2, с. 7].

Існаванне цыклічнасці ва ўспрыманні часу, у тым ліку, глабальнай, калі адзін свет змяняе іншы ў выніку ўсеагульнай катастрофы, вельмі выразна і экспліцытна выяўляецца ў наступных фрагментах апавяданняў пра патоп. *«Дзелай калчэг! Патаму што невазможна ў <u>етам міру</u> ўжэ жыць. Ета ўжо не*

[34]Артыкул М. Зоўчак абапіраецца на даследаванні польска-літоўска-беларускага памежжа.
35Зап. А.М. Боганева і Ю.А. Бажок у 2015 г. ад Дар'і Фадзееўны Казловай, 1930 г. н., мясц., прав., 4 кл., Насты Патапаўны Вусавай 1935 г. н., 3 кл., мясц., прав., в. Вялікія Шарыпы, Горацкі р-н.
36Зап. у 2004 г. ад Марыі Анісімаўны Кругловай, 1926 г. н., мясц., прав., в. Харомцы, Акцябрскі р-н, Гомельская вобл..
37Зап. у 2004 г. ад Ганны Сямёнаўны Астаповіч 1934 г. н., мясц., прав., 4 кл., в. Дубічы, Лельчыцкі р-н, Гомельская вобл.
38Зап. А.М. Боганева і Ю.А. Бажок у 2015 г. ад Дар'і Фадзееўны Казловай, 1930 г. н., мясц., прав., 4 кл., Насты Патапаўны Вусавай 1935 г. н., 3 кл., мясц., прав., в. Вялікія Шарыпы, Горацкі р-н.
39Зап. у 2009 г. ад Баляслава Станіслававіча Ракоўскага, 1926 г. н., катал., 4 кл., (нар.у засц. Палястына), г. Смаргонь, Гродзенская вобл.

мір»[40]. *«Дык Ной сабраў і здзелаў каўчаг, і на ім плаваў, а тады на гарэ, на якой гарэ — Арарат — астанавіўся, і выпусціў усіх жывотных з каўчага і сказаў: «Быў свет і да будзет свет!»*[41] *«Ну і прыплыў, дзесь якісь астравочак быў, астанавіўся <каўчэг> на том астравочку. Эта так казалі, эта мая сьвякруха так усё расказывала. І апяць пашоў новы мір. А з якіх ён пор ужо пашоў эты новы мір? Той мір увесь ужо ісплыў…»*[42] *«А мы так шчыталі вот, і бабушка мая шчытала, і мама мая шчытала, што проста, павідзімаму, ілі прэграшылі, ілі нада было ета здзелаць, штоб другі мір начаўся. <А пасля патопу ўжо другі мір?> Канешна ж другі, ета ж яснае дзела!»*[43] *«Зямля да такой сцепені перанасышчана етымі людскімі грахамі, як па Біблії гаворыцца, што яна етага ня выдзержыць, і ўсё ета некуды паляціць. І ўсё начнецца па новай. А ці ета праўда ці не? <Так а людзі застануцца пасля гэтага канца ці ўсё будзе занава?> Я чула, што занава саздасьць. Па Біблії — занава»*[44].

Можна заўважыць, што пра розныя светы гаворыцца ў гэтых расказах экспліцытна, пры гэтым падкрэсліваецца, што перад канцом пэўнага свету, які падлягае знішчэнню, памнажаюцца грахі, адбываецца маральны занепад, здзяйсняюцца ўсялякія чалавечыя беззаконнасці. Сярод прычын патопу называюцца пераважна няверʼе ў Бога, няверʼе ў пасмяротную адплату за зямное жыццё, ідалапаклонства і да т.п.*«Людзі сталі вот, ну, гряшыць. Не панімалі ўжо нічаво, не прізнавалі, што будзець сьмерць, і там ёсьць патустаронняя жызьнь… Да таго людзі, гаворюць, мерзкія сталі, распусьцілісь, не сталі нікаго нічога адзін аднаго ўважаць, і нікога ніхто не стаў панімаць. І вот за эта Высшыя сілы, Бог, ряшыў усіх наказаць»*[45]. *«<А чаго Бог наслаў патоп?> Колісь людзі былі грэшныя, царквей жа ж не было. Не было ж царквей. Верылі вон цмоку ці яшчэ каму-небудзь, хто што сбрэша»*[46]. На Усходнім Палессі вельмі папулярныя матывы буянай весялосці, вяселляў, танцаў напярэдадні і на пачатку патопу, балю нават у той самы час, калі вада залівала зямлю. «*А яны ўсё раўно: пілі і гулялі ў хатах, танцавалі… Ужо дошч ідзе ў вокны, у дзверы, а яны на гарышча — і там пілі, танцавалі, гулялі. А ўсё раўно і аддтуль пагіблі»*[47]. *«Шо росказувалі... Свадьбі булі перад етым потопам... Да вода подходзіла, да людзі все свадьбы танцовалі — на хаце, на крышэ, пуд крышэй там... Дотуль танцовалі, покуль іх там позмывало. Не верылі, шо будэ потоп*[48].

Іншым часам інфарманты ў якасці прычыны патопу называюць занадта вялікую колькасць людзей на зямлі. *«<Чаму Бог вырашыў пакараць людзей патопам?> А людзей надта многа было. Дык Бог узяў усіх патапіў. Гэта я чула»*[49]. Апошняе выказванне пераклікаецца з літоўскай легендай [50], якую прыводзіць Альгірдас Грэймас у сваёй кнізе «Богі і людзі». Пасля таго, як людзі размножыліся на зямлі ў незлічонай колькасці, зямля стала скардзіццца Богу, што больш не вытрымлівае такога вялікага цяжару. Бог выслухаўзямлю і наслаў патоп. Калі зямля зноў паскардзіцца Богу на людзей — Бог нашле чуму [3, с. 172-173].

Адносіны да зямлі як да адухоўленай істоты ўласцівае для беларусіх старэйшых носьбітаў традыцыі і сёння, таму, калі яны расказваюць пра памнажэнне грахоў у сучасным свеце, яны нярэдка гавораць непасрэдна пра зямлю: «*Мне страшна. Я не то што перажываю, а мне страшна проціў усяго тога, пaглядзець на еты мір.<…> Ісьчысьціць нада землю, яна абплёвана, яна аттоптана, яна ахулена страшна. Нельзя жыць, нельзя!<…>Ноеў патоп быў — затапілі зямлю і ўсё. Агонь жэ ж страшней, па-моему. Па-моему так. Да Гасподзь жа, каа, многаміласцівы і доўгацерпелівы, пакаяння доўга ждаў. Хто яго знае, што яно будзе… Есьлі б пакаялісь хоць чуць-чуць маладзёж! Хоць чуць-чуць…»*[51]

40Зап. А. М. Боганева (далей, калі запісы зроблены аўтарам, збіральнік не пазначаецца) ў 2011 г. ад Аляксандры Афанасьеўны Зайцавай, 1924 г. н, мясц., прав., 5 кл., в. Малінаўка, Лоеўскі р-н, Гомельская вобл.

41Зап. Т. В. Валодзіна ў 2007 г. ад Н. М. Шушкевіч, 1923 г. н., (нар. у Чашніцкім раёне, в. Марʼіна), в. Слабада, Лепельскі р-н, Віцебская вобл.

42Зап. у 2011 г. ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенка, 1931 г. н., прав., 3 кл., (нар. у в. Плутоўка), в. Баршчоўка, Добрушскі р-н, Гомельская вобл.

43Зап. Ю. А. Бажок, А.М. Боганева, Т.В. Валодзіна, Т. І. Кухаронак у 2015 г. ад Кацярыны Герасімаўны Габрусевай, 1938 г. н., нар. у в. Зароўе, в. Ржаўцы, Шклоўскі р-н, Магілёўская вобл.

44Зап. А.М. Боганева, Т.В. Валодзіна у 2015 г. ад Софʼі Кандрацьеўны Платонавай, 1950 г. н., прав., с/с, (нар. у в. Рудкаўшчына Горацкага р-на), в. Гарадзец, Шклоўскі р-н, Магілёўская вобл.

45Зап. А.М. Боганева і Ю.А. Бажок у 2015 г. ад Валянціны Арэфʼеўны Жанжарухінай, 1936 г. н., (нар. у в. Глебава Дубровенскага р-на), прав., в. Горы, Горацкі р-н

46 Зап. у 2005 г. ад Т. І. Белавус, 1924 г. н., в. Будка Капараўская, Рэчыцкі р-н, Гомельская вобл.

47 Зап. у 2011 г. ад Аляксандры Афанасьеўны Зайцавай, 1924 г. н, мясц., прав., 5 кл., в. Малінаўка, Лоеўскі р-н

48Зап. у 2004 г. ад Браніславы Мікалаеўны Сасноўскай, 1918 г. н., катал., ад.не мае, в. Жмурна, Лельчыцкі р-н, Гомельская вобл.

49Зап. Ю. І. Унуковіч, В. Вайткявічус, Л. Сакалавайтэ ў 2007 г. ад Ніны Прафьеўны Пуцяты, 1918 г. н., мясц., прав., ад. не мае, в. Сасенка, Вілейскі р-н, Мінская вобл.

50 Беларускія тэрыторыі па рацэ Віліі, дзе жыве інфармантка, як раз зʼяўляюцца рэгіёнам значнага балцкага этнафальклорнага ўплыву і ўзаемадзеяння.

51Зап. у 2011 г. ад Аляксандры Афанасьеўны Зайцавай, 1924 г. н, мясц., прав., в. Малінаўка, Лоеўскі р-н.

Вялікі патоп, па беларускай народнай Бібліі, быў канцом свету, які можна ўмоўна назваць светам Адама і Евы (і іх пакаленняў). Пасля яго пачаўся новы свет, які пайшоў ад Ноя. Свет Адама і Евы загінуў таму, што «пабачыў Гасподзь Бог, што вялікая разбэшчанасць людзей на зямлі, і што ўсе думкі і помыслы сэрца іхняга былі ва ўсе часы ліхія; і пашкадаваў Гасподзь, што стварыў чалавека на зямлі, і засмуціўся ў сэрцы Сваім» [Быц. 6: 6-7].

Адпаведна народнай Бібліі кожны свет праходзіць у сваім развіцці этапы станаўлення, росту (падобна таму як расце дзіця, і якое, пакуль яно дзіця, яшчэ ні ў чым невінаватае), сталення, страэння. Катаклізм, які знішчае стары свет акрамя кары за грахі, нясе таксама ачышчэнне і магчымасць пачынаць усё з чыстай старонкі, у тым ліку ў маральным плане.

Тэма Вялікага патопу выклікае ўстойлівыя асацыяцыі з эсхаталогіяй, таму што сучаснасць сярод носьбітаў старэйшага пакалення ўспрымаюцца як апошнія часы напярэдадні канца свету. Пасля Вялікага патопу Бог, адпаведнатэксту Бібліі, паклаў запавет паміж Сабой і людзьмі, што патопу больш небудзе: «І сказаў Бог: вось адзнака запавету, які Я станаўлю паміж мною і паміж вамі і паміж усякаю душою жывою, якая з вамі, у роды назаўсёды: Я кладу вясёлку Маю ў воблаку, каб яна была азнакаю запавету паміж Мною і паміж зямлёю. І будзе, калі Я навяду воблака на зямлю, дык явіцца вясёлка ў воблаку; і Я ўспомню запавет Мой, які паміж Мною і паміж вамі і паміж усякаю душою жывою ў кожнай плоці; і не будзе болей вада патопам на вынішчэнне ўсякай плоці» (Быц. 9:12 – 15). Гэты біблейскі тэкст добра вядомы носьбітам традыцыі: *«Ён сказаў — і радугай распісаўся, што патопу больш нікагда не будзе»*[52]. *«Радуга ета Бог саздаў, што: «Вот, Я абрякаюся, пускаю радугу, што большэй такога дзелаць ня буду»*[53].

У сувязі з гэтым абяцаннем Бога эсхаталагічныя чаканні ў беларускай традыцыі ўвасабляюцца ў вобразы не вады, якая знішчыць наш свет, а агню (тое ж у польскай і ўкраінскай народнабіблейскіх традыцыях [5, с. 103-109], [1, с. 398-403]), у літоўскай народнай эсхаталогіі ёсць меркаванне (гл. вышэй), што свет загіне ад чумы, заразы [3, с. 172-173]. *«Большы патопа ня будзя, а мы згарім агнём. А то людзі крепка крічалі. Спасаць нада. А як будзем гарець, то ніхто і ня крікня»*[54]. *«І апусьціўся ўжэ каўчэг, і Бог сказаў, што больш патопа не будзе, патаму што сільна ўвесь народ патапіла і пашла разная ўжэ вонь. І сказаў, што цяперака ўсех будзе агнём, усех спаліць агнём»*[55]. Можна заўважыць, што ў прыведзеных прыкладах матывіроўкі дзеянняў Бога, у сувязі з частым выпадзеннем сімвалічных і містычных сэнсаў у народнай Бібліі [пра гэта падрабязна, Боганева, 2013, 126 – 137], замяняюцца на самыя прызямлёна-ўтылітарныя: Богу не падабаецца смурод пасля патопу і крык людзей падчас патопу, у сувязі з чым, перадвызначаецца «вогненны» канец свету ў будучым.

Згодна цыклічнай мадэлі ўспрымання часу ў народнай эсхаталогіі даволі часта канец свету інтэрпрэтуецца як не ўсеагульны і канчатковы, а частковы, калі на абмежаванай зямной прасторы, не кранутай сусветным полымем, застануцца людзі для далейшага падаўжэння жыцця. «*Кагуць, як оно это случыцца, то як сады цьвітуць, і скоро гэто ўсё ўвідзіцца… Оно ідзе, но конец сьвету не будзе ўсюды, народ жэ должэн дзе-то остацца!»*[56] «*Згарыць усё, толькі астраў адзін на моры астанецца с людзям. Гдзе-та і апяць будуць людзі жыць, ну там у стораны. Не ўвесь свет разам згарыць, дзе-та астанецца, па Пісанію, астраў»*[57].*І ніхто не знае, калі будзе канец сьвету. Ну, эта не канец сьвету будзе, а змена народу: гэты народ уністожыцца, а будзе апяць новы. Людзі ўністожацца — і канец ім будзя. А сьвет — быў ён і будзе сушчэстваваць. Толькі будзе ўжо зьмена народу»*[58].

У хрысціянскай лінеарнай канцэпцыі часу таксама маецца свая цыклічнасць, ідэя вечнага паўтору прысутнічае ў кругазвароце царкоўнага календара, літургіі, якая кожны раз узнаўляе і падаўжае тую першую літургію, што здзейсніў Хрыстос у Сіёнскай святліцы разам з апосталамі на Тайнай вячэры. Што тычыцца гістарычнага і касмічнага часу, то ў хрысціянскім вучэнні цыклічнасць прысутнічае больш сімвалічна, чым непасрэдна: чалавек і космас вяртаюцца ў выніку апакаліпсіса да свайго пачатку, ва ўлонне Бога, у вечнасць, якая на перыяд зямнога вымярэння часу змянілася і згубілася ў выніку грэхападзення.

---

[52]Зап. у 2012 г. ад Соф'і Лаўрэнаўны Яўфіменка, 1935 г. н., мясц., прав., 5 кл., в. Белая Дуброва, Касцюковіцкі р-н, Магілёўская вобл.

53 Зап. М. А. Андруніна, А. М. Боганева ў 2012 г. ад Ніны Пятроўны Андрушкінай, 1930 г. н., в. Таклёўка, Хоцімскі р-н, Магілёўская вобл.

54Зап. А. М. Боганева, Т. В. Валодзіна ў 2006 г. ад Праскоўі Андрэеўны Вінагаевай, 1928 г. н., прав., в. Капані, Чавускі р-н, Магілёўская вобл.

55Зап. у 2004 г. в. ад Кацярыны Міхайлаўны Курачай, 1932 г. н., мясц., прав., в. Пружынішчы, Акцябрскі р-н, Гомельская вобл.

[56]Зап. у 2004 г. ад Яўгеніі Аляксееўны Ёвіч, 1931 г. н., мясц., прав., ад.не мае, в. Старыя Залюцічы, Жыткавіцкі р-н, Гомельская вобл.

[57] Зап. у 1998 г. ад Антона Андрэевіча Савельева, 1912 г. н., мясц., прав., в. Полькавічы, Шумілінскі р-н, Віцебская вобл.

[58]Зап. у 2009 г. ад Баляслава Станіслававіча Ракоўскага, 1926 г. н., катал., 4 кл., нар.у засц. Палястына, г. Смаргонь, Гродзенская вобл.

Народная Біблія адлюстроўвае больш міфалагічную, чым хрысціянскую канцэпцыю часу з вечным паўторам і зменай светаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Бялова, 2004 — «Народная Библия»: восточнославянские этиологические легенды. Сост. и комментарий О. В. Беловой; Отв. Редактор В. Я. Петрухин. — М.: «Индрик», 2004. — 576 с.
2. Гнацюк, 1897 — Етнографічні матеріали зУгорської Руси. Том І. Легенды і новелі. Зібрав В. Гнатюк. // Етнографічний збірник. — Том III. — видае навукове товариство імени Шевченка у Львові, 1897 — 234 с.
3. Greimas, 1985 — Greimas A. J. Des dieux et des hommes. Étudesdemythologielithuanienne. —Paris: PressesuniversitairesdeFrance — 1985.— 234 p.
4. Zowczak, 2014 — Zowczak Magdalena, Transformation des mondes. Le temps de la Bible populaire comme des recits et legendes etiologiques // Contes etlégendes étiologiques dans l'espace européen. Sous la direction de Galina Kabakova. — Pippa / Flies France, 2014. – P. 201 – 218.
5. Zowczak, 2013 — Zowczak. M. Biblialudowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej — Torun: Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikolaja Kopernika. 2013. — s. 557.

Барысюк Т.П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЗАПАЗЫЧАНЫЯ З РЭЛІГІІ ЖАНРЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

Многія навукоўцы і рэлігійныя дзеячы заўважаюць прыкметы духоўна-маральнага крызісу ў сучасным грамадстве. Тое, што сучасная беларуская лірыка засвойвае рэлігійныя жанры, сведчыць пра яе імкненне пераадолець гэты крызіс і выратаваць душы суайчыннікаў. Паэзія ў наш час засвойвае жанры з іншых сфер чалавечай дзейнасці, навукі, мастацтва і рэлігіі. Пра тое, што ў сучаснай Беларусі духоўная лірыка ёсць, сведчаць не толькі вершы або цыклы асобных аўтараў, але і паэтычныя анталогіі на рэлігійную тэматыку. Напрыклад, «Храм і верш» (Уклаў М. Гайдук; Беласток, 1993), «Ды ўваскрэсне любоў» (Уклала Г. Каржанеўская; Мінск, 2000) і «Насустрач Духу» (Уклаў І. Чарота; Мінск, 2001).

Сярод самых распаўсюджаных жанраў, запазычаных сучаснай беларускай паэзіяй з рэлігійнай сферы, трэба назваць малітву – «…верш звычайна грамадзянскага зместу, напісаны ў форме звароту да Бога ці іншых надпрыродных сіл; тым самым нагадвае чыста літургічны жанр – малітву… /…/ Малітва валодае інтанацыяй асаблівай шчырасці, адкрытасці, даверлівасці» [8, с. 475]. У такіх творах «…валадарыць смирение» [11, с. 56]. У кантэксце гэтага віду верша, як мы лічым, набывае вялікае значэнне змест малітвы, аб чым лірычны герой просіць Бога, бо гэта сведчыць аб духоўна-каштоўнасных прыярытэтах чалавека. У «Малітве» (1991) з кнігі «На высокім алтары» лірычны герой Н. Гілевіча (н. 1931) просіць не даўгалецця і не багацця, а вярнуцца ў маладосць, каб пабыць хоць адну ноч з каханай дзяўчынай. Пасля Чарнобыльскай аварыі Рыгор Барадулін (1935 – 2014) напісаў «Малітву наступнасці», у якой асэнсоўвае экалагічна атручаную будучыню беларусаў. У моўна-рытмічнай стылізацыі царкоўнай малітвы паэт улічвае названыя негатыўныя рэаліі, і з вялікай любоўю да Айчыны прамаўляе: «Хай свеціцца імя Тваё, / Беларусь, / У стронцыі, цэзіі, ліціі! / Як і ва ўсе вякі, / Душу быць ласкавай змусь, / Дазволь слязам, / Ужо радыёактыўным, / Ліцца» [1, с. 142]. Радзіма тут паўстае гаротніцай «…у палыновым вянку…» [1, с. 142]. Паэт адчувае невыпадковасць фанетычнага падабенства слоў «радыяцыя» і «Радаўніца», бо абодва яны звязаны са смертаноснасцю. У «Маленні за Беларусь» Р. Барадулін просіць Госпада злітавацца над крывічамі, не даць ім знікнуць «…ад рукатворнага жаху…» [1, с. 149] (Чарнобыльскай бяды – **Т.Б.**), каб беларусы жылі ў Хрысце і любілі адно аднаго. «Мальба» Рыгора Іванавіча – аб тым, каб Усявышні аберагаў ад бедаў яго дачку Ілону, «…крывіцкую крывінку, / Крывічоўну» [1, с. 306], яго працяг і яго бессмяротнасць, тады, калі яго не стане.

Д. Бічэль (н. 1938) – аўтар «Малітвы да Маці Божай Будслаўскай за народ». У ёй паэтэса просіць святую прабачыць дрэнныя ўчынкі цёмным неразумным людзям і прыняць іх. У «Малітве асабістай» Д. Бічэль звяртаецца да святой, каб тая прымірыла яе з роднай зямлёй, бо шмат на ёй ліха і несправядлівасці: паміраюць дарагія людзі, «гэты край прытвараецца шчырым / тут няма не змяшанай крыві / тут ад ворагаў родзяць жанчыны / непатрэбных дзяцей па любві / прыбядняецца край што гаротны / што стамілі начальнік і пан / Бог Айцец у яго не галоўны / а без Бога паўсюль балаган» [5, с. 12]. У малітве кшталту «AveMaria», акрамя пахвалы і ўдзячнасці Божай Маці, звычайна прысутнічае просьба аб яе далейшым заступніцтве. А ў аднайменным творы Д. Бічэль апошняе звяно адсутнічае, але, відаць, маецца на ўвазе, закладзена ў падтэкст. Цыкл вершаў Д. Бічэль «Ойча наш» – алюзія на знакамітую малітву да Бога-Бацькі – мае арыгінальную кампазіцыю. Цыкл складаецца з дзевяці частак (мо аўтар хацела стварыць навэну ці дзевяць

частак атрымалася выпадкова). Кожная частка называецца фрагментам з вядомай малітвы «Ойча наш», і гэты фрагмент «дыктуе» сэнсавае напаўненне кожнай частцы. Такое цытаванне вядомага тэксту ў назвах частак вершаванага цыклу стала магчымым дзякуючы прыёму аплікацыі. Гэты цыкл вершаў можна ўспрымаць як адну разгорнутую аўтарскую малітву, якая ўключае назвы частак – фрагменты вядомай малітвы «Ойча наш…». Паэтэса гаворыць пра вялікае значэнне Бога і рэлігіі ў яе жыцці, дзякуе Богу за гэта, просіць Усявышняга пакінуць яе на радзіме і, падобна як у малітве-прататыпе, «Хлеба нашага штодзённага дай», «Але збаў нас ад злога» [4, с. 8, 24, 31]. Калі гэты твор аўтар уключыла ў кнігу «Іду сцяжынаю да Бога» (2012), яна назвала яго «Малітва панская» і дала жанравызначэнне «паэтычнае асэнсаванне» [2, с. 9]. У малітве «Мой ціхі Пане…» з кнігі «На белых аблоках сноў» Д. Бічэль лірычная гераіня просіць у Госпада даравання, гаворыць: «дарую ўсім хто крыўдзіць да болю / дзеля Тваёй любові» [3, с. 7]. У «Ружанцы» лірычная гераіня моліць Усявышняга паказваць ёй далейшы годны шлях: «святое святло Тваё Ойча / святла не тушы не азмрочвай» [3, с. 16]. З просьбамі да Маці Божай Студэнцкай, апякункі Гародні, звяртаюцца жыхары гэтага горада Д. Бічэль і А. Чобат (н. 1959). Лірычная гераіня малітвы «Да Маці Божай Студэнцкай» Д. Бічэль просіць у святой заступніцы: «…дай быць багатай духоўным багаццем / дай мне духоўныя выпрабаванні / каб не застацца на вечным выгнанні», а таксама, каб дала цярпенне і пакуты за грахі [3, с. 8].

«Малітва да Маці Божай Кангрэгацкай, Студэнцкай паспалітага люду места Гарадзенскага Апякункі» Алеся Чобата адлюстроўвае вялікае значэнне спраў гэтай святой заступніцы, а не просьбы да яе. Той самы змест – значэнне спраў ахоўніцы і ўдзячнасць ёй – у «Малітве да Маці Божай Вастрабрамскай» гэтага аўтара [9, с. 177-179]. У «Малітве на кожны дзень» аўтабіяграфічны лірычны герой А. Чобата просіць для сябе: «Божа, дай мне спакой / прыняць і цярпець, / чаго не магу змяніць. / Божа, дай мужнасць / стаяць там і за тое, / у што веру і дзе павінен. / Божа, дай розум / не праспаць у спакоі мужнасць / і мужна перанесці спакой» [9, с. 153]. Гэта варыянт вядомай малітвы Францішка Асізскага. «Малітва на кожны год» гэтага аўтара – гэта зварот да Бога з просьбамі таксама для сябе: «…не дай мне веры ў чужы падман…», «…не дай мне хваробы розуму – / каб абагнала хваробу цела», «…не дай мне смерці ніводнай…» родных і блізкіх [9, с. 154]. А.Чобат пашырае кола адрасатаў малітвы. Сярод іх – кніга, праўда, беларусы, гісторыкі. У творы «Памілуй, Хрысьце, памілуй…» Зьніч (н. 1939) просіць у Бога літасці да «…нябожчыкаў і жывых… / і дай нам усім сьцяжыны / ў бязконцых Шляхох Тваіх…" [6, с. 266].

«Малітва Апанаса Філіповіча» (1988) Ніны Мацяш (1943 – 2008) у яе кнізе выбранага «Паміж усмешкай і слязой» (1993) аднесена да паэм. Твор напісаны ў форме маналогу-звароту гэтага пісьменніка-публіцыста і царкоўнага дзеяча 16 ст. да Багародзіцы з просьбай абараніць праваслаўнае насельніцтва Рэчы Паспалітай ад уніяцкай царквы і яе служкаў-езуітаў – «лацінян», забойцаў і «срэбралюбаў», заканчваючы прамову традыцыйным «Амін» [7, с. 288-289]. Прычым мова твора стылізавана пад старабеларускую з украпленнямі царкоўнаславянізмаў. Верш Казіміра Камейшы (н. 1943) «Вячэрняя малітва», які даў назву яго кнізе (2006), прысвечаны памяці яго дачкі Ілоны. Як быццам бы падчас наведвання могілак аўтабіяграфічны лірычны герой пачуў голас нябожчыцы, якая вельмі хацела, каб той жыў лепш, чым раней. Гэта была метафізічная падтрымка «з таго свету» роднага па крыві чалавека. У кнізе «Малітва да Калымы» (2009) Валянціна Коўтун (1946 – 2011) ад імя Лесі Беларускі піша вершы, вяртаючы нас у 1938 – 1945 гады, пра высылку апошняй у ГУЛАГ. Верш, які, як і кніга, называецца «Малітва да Калымы», утрымлівае звароты Лесі Беларускі да Матухны-Калымы, каб тая не загубіла, не замарыла голадам, абараніла яе. Містыфікаваная аўтарам гераіня-пакутніца помніць пра Беларусь і марыць вярнуцца на радзіму. «Мая малітва» Вольгі Шпакевіч (н. 1956) адлюстроўвае пажаданні лірычнай гераіняй Божай літасці да яе любімых людзей, да крыўдзіцеляў, да незразумеўшых рэлігійнай веры, да «…бедных і нямоглых…» [10] і да яе таксама. Просьбу аб сваім дабрабыце лірычная гераіня паставіла на апошняе месца, відаць, як знак уласцівай вернікам сціпласці. І.Ф. Штэйнер супрацьпастаўляе малітву верніка і малітву паэта як з'явы антаганістычныя, маўляў, «…хрысціянін павінен забыць пра сябе ў працэсе медытацыі, а ў свецкай культуры (яшчэ з часоў рамантызму, паводле меркавання даследчыка – **Т.Б.**) у выключнейшай ступені цэніцца арыгінальнасць, індывідуальнасць артыста» [11, с. 57]. У прынцыпе, думка слушная, але як быць з тым варыянтам, калі паэт – вернік не толькі паводле царкоўнага абраду хрышчэння, але і паводле сваёй веры і перакананняў, калі ён свядома прыглушае сваю пыху творца вершасвету, каб не ставіць сябе ўпоравень з Богам і на іншых людзей таксама не глядзець высакамерна?

Як разнавіднасць малітвы, у якой просьбы да святой асобы паўтараюцца некалькі разоў і якая павінна быць пакладзена на музыку, выкарыстоўваецца літанія. Так, Д. Бічэль у «Літаніі да Маці Божай у Будславе» і ў «Літаніі» (да Белагрудскай Панны) просіць вялікіх заступніцаў абараніць беларусаў ад нацыянальнага бяспамяцтва. У гэтых творах беларусы паказаны працалюбівымі, аматарамі музыкі і паэзіі, клапатлівымі бацькамі. «…мы крышку марудныя ды не ўтрыманцы…» [5, с. 46], – так вызначае аўтар беларускі нацыянальны характар і просіць названых святых маліцца за наш народ. У Д. Бічэль сустракаецца таксама такая разнавіднасць малітвы, як навэна (ад лацінскага novena – дзевяціна). Твор «Белая навэна» прысвечаны

«святой памяці Марыі (10.02.1922 – 8.08.2002)» [5, с. 35], маці паэтэсы. Як і патрабуе жанр навэны, твор складаецца з дзевяці частак. Назва твора і яго частак утрымлівае слова «белы» (кніга, лета, смутак, магія, пракос, крыж, Панна, магніфікат, песня) – той скразны вобраз-сімвал, які надае твору цэласнасць. У гэтай малітве аўтар просіць Белагрудскую Божую Маці «маліся за нас», а таксама ўратаваць беларусаў «ад неўрадлівага лета ад голаду бруду» [5, с. 43]. Яшчэ адна разнавіднасць малітвы – супліка (ад пол. suplika – просьба, прашэнне). Існуе таксама тэрмін суплікацыя (ад пол. suplikacja), які азначае царкоўны малітвенны песняспеў. «Супліка» Д. Бічэль – гэта пахвала Вастрабрамскай Божай Маці за тое, што яе «…сэрца / пасяродку каменнага б’ецца / цвёрды камень змякчае да воску / на тым камені садзіць бярозку” [5, с. 31]. Паколькі супліка перакладаецца з польскай мовы як «прашэнне», у падтэкст гэтага твора закладзена надзея аўтара на апеку святой над Беларуссю і яе народам.

У сучасным богаслужэнні выкарыстоўваюцца канты. «Кант (ад лац. cantus – спевы, песня) – харавая песня-гімн свецкага зместу, пашыраная на Беларусі ў канцы XV – XVIII стст. Быў цесна звязаны з духоўнай лірыкай. /.../ Існавалі асобныя жанравыя разнавіднасці кантаў: псальмы – канты на рэлігійную тэматыку, услаўленча-віншавальныя, лірычныя, жартоўныя і інш.» [8, с. 465]. Псальмы, напісаныя паэтамі па аналогіі з біблейскімі першакрыніцамі, – гэта літаратурныя псальмы, якія могуць лічыцца наследаваннямі. «Псальмы Давідавы», якія ў Зборы твораў Р. Барадуліна ў 5-ці тамах у томе 3-ім за 1999-ы год размешчаны ў раздзеле «Паэмы», – гэта яго дыялог з аднайменнай першакрыніцай са Старога Запавету праз пасрэдніцтва цытат, якія аўтар бярэ да сваіх вершаў-складнікаў паэмы эпіграфамі і крэатыўна развівае іх, асэнсоўваючы сваё жыццё і складанае становішча беларускага народа на працягу ўсёй яго гісторыі. «Псальм I» і «Псальм II» Д. Бічэль з кнігі «Снапок» напісаны ад імя Францішка Асізскага, дзе ў форме маналогу гэты персанаж распавядае Усявышняму пра свае пакуты, просіць аб заступніцтве і дзякуе за яго. У «Малітве» са згаданай кнігі ў раздзеле пра Францішка Асізскага Д. Бічэль нібыта робіць паэтычны, пашыраны сваімі думкамі, вольны пераказ малітвы гэтага святога пакутніка.

«Споведзь крывічанкі» з кнігі «Пацеркі Божай Маці» Н. Гілевіча – маналог ад імя жанчыны, якая пакахала мужчыну-музыку, выйшла за яго замуж, нарадзіла дзіця, але пасля яго здрады засталася адна. Хоць сэрца было разбітае, не помсціла, бо крывічанка, з высакародным гонарам. Калі хрысціянская споведзь – зварот да святара з раскрыццём сваіх грахоў з мэтай атрымаць дараванне ад імя Хрыста, жанчына з твора Н. Гілевіча прамаўляе набалелае непасрэдна да Бога, прычым яна бязгрэшная, а грэшны яе муж. Гэты верш можна было назваць маналогам, а споведдзю ён можа лічыцца не ў вузкім сэнсе як рэлігійны жанр, а ў шырокім – як шчырае праўдзівае прызнанне ў тым, што адбылося, якому-небудзь адрасату.

Напісаная да рэлігійных святаў паэзія вобразна-тэматычна суадносіцца з фальклорнай каляндарна-абрадавай. Тут звычайна апісваецца, якой падзеі свята прысвечана, навакольная прырода ў гэту пару года і асабістае ўспрыманне свята (суправаджаючыя яго акалічнасці жыцця і эмоцыі). Да такой разнавіднасці адносяцца наступныя творы: «Вадохрышча», «На Радаўніцу», «Вялікадне» і «Каляды» Р. Барадуліна, «Чысты чацвер» В. Зуёнка, «Каляды» Д. Бічэль і інш.

Такім чынам, у сучаснай беларускай паэзіі існуюць наступныя віды верша, запазычаныя з рэлігійнай сферычалавечай дзейнасці: малітва (і яе разнавіднасці – літанія, навэна, супліка), псальм, споведзь і вершы да рэлігійных святаў. Іх актуалізацыя ў сучаснай беларускай паэзіі сведчыць пра неабходнасць духоўнага, маральна-этычнага ачышчэння нашага народа, які знаходзіцца ва ўладзе грахоўных спакус і нацыянальнага беспамяцтва.

ЛІТАРАТУРА

1. Барадулін, Р. Збор твораў: [У 5 т.]. Т. 2. Вершы / Р. Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 384 с.
2. Бічэль, Д. Іду сцяжынаю да Бога: Вершы / Д. Бічэль. – Мінск: Про Хрысто, 2012. – 172 с.
3. Бічэль, Д. На белых аблоках сноў: Вершы / Д. Бічэль. – Мінск: Про Хрысто, 2002. – 76 с. – (Бібліятэка часопіса “Наша вера”).
4. Бічэль, Д. Ойча наш…: Цыкл вершаў / Д. Бічэль. – Мінск: Про Хрысто, 2008. – 32 с.
5. Бічэль, Д. Стакроткі ў вяночак Божай Маці: Вершы / Д. Бічэль. – Мінск: Про Хрысто, 2004. – 48 с.
6. Зьніч. “–…Мне не цябе шкада, а тваю маці…”: Саната літасці ў чатырох частках (альбо: гісторыка-філасофская элегія ў рыфмах…”) / Зьніч. – Слонім: Слонім. друк., 2009. – 272 с.
7. Мацяш, Н. Паміж усмешкай і слязой: Вершы і паэмы (1962–1992) / Н. Мацяш; Прадм. У. Калесніка. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 303 с.
8. Рагойша, В.П. Паэтычны слоўнік / В.П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 576 с.
9. Чобат, А. Калі хочаце мець у Айчыне свабоду…: Паэзія: Выбранае / А. Чобат; Уклад., прадм. Я. Янушкевіч. – Мінск: [Б.в.], 2009. – 216 с.
10. Шпакевіч, В. Вершы / В. Шпакевіч // Літаратура і мастацтва. – 2014. – 16 мая. – С. 4.
11. Штэйнер, І.Ф. Super flumina Babylonis: Біблейскія міфалагемы ў паэзіі Рыгора Барадуліна / І.Ф. Штэйнер. – Мінск: Кнігазбор, 2008. – 76 с.

Гронская В.Ю.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

ПТУШКІ Ў НАРОДНЫХ УЯЎЛЕННЯХ (НА МАТЭРЫЯЛЕ БЕРАСЦЕЙШЧЫНЫ)

Птушка, як вядома, з'яўляецца неад'емнай чыннікам беларускай (шырэй – славянскай ды сусветнай) міфалогіі, вобразнай сістэмы фальклору. Птушкі ў традыцыйнай карціне свету беларусаў і іншых славян, паводле назіранняў даследчыкаў [1], вылучаюцца ў асобную групу, або клас, згодна дзвюм дыферынцыяльным прыкметам – локусу (неба, паветра) і модусу перамяшчэння («лётаць»), а прыкмета множнасці або адзінкавасці выступае ў адносінах да іх як інтэгральная. Птушкі – гэта лятаючыя ў паветры істоты, прадстаўленыя ў народнай культуры як зборна (у аднароднай ці неаднароднай множнасці), так і індывідуальна (адзінкава). У птушак ступень індывідуалізацыі значна меншая за тую, што характарызуе звяроў. Як паказвае праведзены намі аналіз, у традыцыйнай культуры беларусаў найбольш індывідуалізаваныя вобразы зязюлі і бусла, якім належыць адно з цэнтральных месцаў у арніталагічнай сімволіцы.

Выразней, чым у іншых жывёлаў, у птушак выяўляецца апазіцыя «чысты – нячысты», якая ахоплівае амаль усіх семіятызаваных міфапаэтычным мысленнем птушак і супадае з апазіцыяй «бясшкодны – драпежны». Да «нячыстых» птушак адносяцца, галоўным чынам, драпежныя і шкодныя: усе вóраны, сарока, ястраб і начныя драпежнікі (сава, філін, сыч), а таксама верабей, удод, качка, кулік і, у пэўных кантэкстах, лятучая мыш. Да «чыстых» адносяць голуба, ластаўку, жаўрука, бусла, лебедзя, кляста (дзве апошнія ў палескім матэрыяле, які маецца ў нашым распараджэнні, прадстаўлены эпізадычна). Таксама птушак, у залежнасці ад суаднесенасці з жаночым ці мужчынскім пачаткам, следам за А.В. Гурай можна падзяліць на жаночых і мужчынскіх персанажаў [1, с. 527].

Як і ў дачыненні да ўсяго славянскага матэрыялу, беларуская традыцыя дазваляе вылучаць арнітавобразы з агульнага ліку жывёл паводле акустычных характарыстык, якія займаюць адно з цэнтральных месцаў пры семіятызацыі птушак. Акрамя таго, да нашых дзён у памяці носьбітаў традыцыі захаваліся рэлікты ўяўленняў пра птушак як увасабленнях (форме, субстанцыі) душ; аб'ектах усялення чалавечых душ: «На месяц тож после смерти Лёньки. После смерти прилетала, перед годовщиной. Она прямо в окно полетит, она не стучит. Она заглядывала в окно птичка. Хвост длинный, красивый, клюв на сантиметров 5. Мы сами так с детьми решили, что это может наш папа, потому что месяци даже больше она к нам в окно заглянет и все прилетает» (ФЭАБ; Ляплёўка, Брэсцкі р-н); пераносчыках дзяцей з свету прыродна-касмічнага ў свет чалавечы: «Калі каля хаты бусел звіў гняздо, то ў гэтай хаце будзе папаўненне” (ФЭАБ; Падгорная, Баранавіцкі р-н); біялагічных «радзіцелях» чалавечых дзяцей, якія нібыта з'явіліся з яек; істотах, якія знаходзяцца ў целе чалавека ў якасці яго душы; сувязных паміж чалавекам і прыродна-касмічным светам, Богам ці нячыстай сілай; іпастасях чарадзея, ведзьмы і інш.

З усіх жывёл птушкі найбольш цесна звязаны з каляндарным цыклам, якому падпарадкоўваецца ўся земляробчая ды жывёлагадоўчая дзейнасць чалавека. Лад жыцця большасці птушак (менавіта пералётных) звязаны са зменай надвор'я, пораў года, з рухам сонца. Таму паводзіны птушак з'яўляюцца адным з фактараў, які арганізуе саму структуру народнага календара беларусаў, а значыць птушкі адмыслова ўдзельнічаюць у самім яго фарміраванні: «Птушкі ўюць гнезды на сонечным баку – к халоднаму лету, на ценявым – к цёпламу» (ФЭАБ; Рубель, Столінскі р-н) [1, с. 521]. У беларускай традыцыйнай культуры, як і традыцыях іншых славян, вобраз птушкі функцыянуе як сімвал, які абазначае чалавека: «Всяка пташка свае гняздо хваліць» (ФЭАБ; Новая Мыш, Баранавіцкі р-н), «Ранняя птушка дзюбу вытэрае, а пізняя гочэ продырае» (ФЭАБ; Закозель, Драгічынскі р-н). Сумязь птушкі з чалавекам выявілася і ў тым, што амаль усім птушкам прыпісваецца здольнасць вымаўляць розныя слоўныя воклічы і нават цэлыя выказванні. Вербальная перадача птушыных крыкаў складае аснову гукапераймальных тэкстаў [1, с. 529]. Голас для птушкі мае такую ж функцыю як і праца для чалавека, таму некаторыя парэміі, якія характарызуюць птушку, пабудаваны па той жа схеме, што і праэміі, што характарызуюць чалавека: «Які гаспадар, такая і гаспадарка» – «Якая птушка такі і галасок» [2, с. 65].

Для голуба, з яго «чалавечым прошлым», характэрна матрыманіяльная сімволіка, якая актуалізуецца ў вясельных песнях і прыкметах:

Ой, выйды, выйды, матэнька, із хаты,
Бо прыехала два голубяты.
Однэ – рождённэ, другэ – суждённэ,
Пэрэд вечером воно звінчанэ.

(ФЭАБ; Вяйцяшын, Бярозаўскі р-н)

Характэрным для разгляданай птушкі з'яўляецца ўяўленне пра яе як увасабленне душы (звычайна добрай і чыстай), што пэўным чынам адбілася ў магічных працэдурах, скіраваных на яе набыццё. Метэапрагназуючая функцыянальнасць голуба прадстаўлена ў прыкметах, звязаных з апазіцыяй «добрае надвор'е/непагадзь»: «Обачыш, шо голуб пер'е чысціць, то будэ дошч» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). Голуб таксама звязаны з касмаганічнымі матывамі і народна-біблейскімі аповедамі пра выратаванне Ноя і засяленне зямлі пасля патопу: «Ніколі жылі людзі, а потом вжэ быв потоп, і потым шукалі людзі той каўчэг, вон зроблены з такого дрэва, шо вон нэ загнів. І тогды той Ной, вон людэй взяў у той ковчэг і два голубкі. І вось яны плылі, скрозь була вода, нэдэ сушы нэ було – заліло водою, потом вжэ ж вон значыт выпускаў тыя галубкі, яны полеталі ды зноў прылецелі на той каўчэг селі, бо нэма сушы. Шы воны далей плылі і зноў вон выпусціў тые галубкі, але воны вжэ нэ вэрнуліса, ды понялі воны вжэ, шо суша е. І вжэ много тысяч лет пройшло после того потопа» (ФЭАБ; Агароднікі, Бярозаўскі р-н).

У «народнай Біблii» прадстаўлены і іншыя вобразы птушак. Так, сакралізацыя ластаўкі, жаўрука, бусла, аднесенасць іх да «чыстых» птушак, якія паходзяць ад чалавека, надзяленне агульнай пазітыўнай ацэнкай звязаны з асэнсаваннем іх у «народнай Біблii» як істот, якія спрыялі Божай Маці і Хрысту. Сімволіка птушак шматаспектна раскрываецца і ўстойліва функцыянуе ў магічных практыках і прыкметах, звязаных з плоднасцю, ураджайнасцю, сямейным дабрабытам: «Колы ластовка зов'е гнэздо на хаты, то будэ добрэ ў сэм'і, о. То мне так маты казала. У нас було гнэдо под стрэхой» (ФЭАБ; Канатоп, Іванаўскі р-н). Акрамя гэтага, у вобразе жаўрука, ластаўкі і бусла сумяшчаюцца два супрацьлеглыя пачаткі – боскі і хтанічны. Так, сувязь з балотам, гадамі, матывам метамарфозы чалавека ў птушку далучаюць бусла да хтанічнага, «чужога» свету. Амбівалентнасць уласцівасцяў гэтай птушкі карэлюе з яе медыятыўнай функцыянальнасцю, сувяззю з першастыхіямі агню (Перуна) і вады (балота).

Салавей традыцыйным мысленнем беларусаў надзелены пераважна станоўчым значэннем, трактуецца як «чыстая», добрая, «божая» птушка. Мужчынская сімволіка салаўя выразна выяўлена ў песенным фальклоры, дзе гэты вобраз з'яўляецца частотным, прыкладам:

Як пайду я каля луга
Шукаць свайго друга,
А ў том лузе нікагенька,
Адзін ціхі салавейка,
А салавейка на каліне,
А мой мілы на Украіне.
І зляці, зляці, салавейка,
З каліны на дуб,
І на дубаньку.
І прыедзь мой міленькай,
З Украіны да дому.
(ФЭАБ; Паланечка, Баранавіцкі р-н).

Тут салавей атаясамліваецца з вобразам жаніха, які знаходзіцца за мяжой. Звернем увагу на тое, што у дадзеным кантэксце каліна паказвае на стан лімінальнасці салаўя-жаніха/мужа [3, с. 111].

Сімволіка сокала раскрываецца і ўстойліва функцыянуе ў песнях і тлумачэннях сноў на матрыманіяльную тэматыку, дзе ярка выяўлена мужчынская сімволіка гэтага арніталагічнага вобраза. Сокал у такіх кантэкстах прыносіць у свет людзей пэўную інфармацыю. Пры гэтым важным фактарам выступае апазіцыя «далёка (высока)/блізка». Так, «если снится, что сокол в небе летает, то сплетничать будут. А если снится, что на руке сидит, то счастье будет» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). У парэміях сокал абазначае чалавека ўвогуле.

Высокім семіятычным статусам у беларусаў вызначаецца сава, якая ўспрымаецца як арнітаморфны падацель інфармацыі, якая мае негатыўную афарбоўку, часцей за ўсё звязаную са смерцю, што абумоўлена сувязю птушкі з іншасветам, светам мёртвых, духамі памерлых: «За неколкы дзён до смэрті моеі суседкі прылетіла сова до хаты і сіла на плот. То праз пару дзён яна помэрла, о. Так шчо, колы вбачыш сову, то до смэрті. Так і моя маты казала, о» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). Адзначым таксама жаночую сімволіку савы, якая адлюстравана ў прыкметах, звязаных з крыкам птушкі: «Як шчо сова прылетіть на хату кугукать, то деўка байструка прывэдэ, чы бэрэменна ужэ» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). Неабходна адзначыць і той факт, што дадзены арніталагічны вобраз прадстаўлены і ў вясельным абрадзе, дзе сава выступае ў якасці нявесты ці госця. Сава фігуруе і ў папулярных жартоўных песнях пра вяселле, згодна якім, птушку забываюць запрасіць на вяселле і яна з'яўляецца апошняй. У такіх песнях часцей за ўсё мужчынскую пару саве складае верабей [4, с. 579].

Да «нячыстых» птушак таксама аднесены і верабей, які ў традыцыйнай культуры выступае як адмоўны персанаж, што звязана з асэнсаваннем яго ў «народнай Біблії» як істоты, якая ўсяляк спрыяла хутчэйшаму забойству Ісуса Хрыста. Вяшчальная здольнасць вераб'я раскрываецца ў прыкметах матрыманіяльнага характару, а таксама ў тлумачэннях сноў: «Если воробей свил гнездо на крыше дома, значит, нужно ждать женихов» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). Тут, сярод іншага, семантычна значнае месца збудаванага гнязда (чалавечы локус – хата, верх). Акрамя гэтага, вобраз вераб'я злучаны з метэаралагічнай магіяй і прыкметамі, дзе адмысловая ўвага надаецца змене паводзін і голасу птушкі: «Если воробей громко чирикает по весне, значит, скоро будет оттепель» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н).

У заключэнні адзначым, што народная класіфікацыя птушак істотна адрозніваецца ад навуковай. Птушкі ў традыцыйнай карціне свету беларусаў вылучаюцца ў асобную групу паводле дзвюх дыферынцыяльных прыкмет – локусу і модусу. Апазіцыя «чысты/нячысты» з'яўляецца галоўнай класіфікуючай прыкметай, якая падзяляе арніталагічныя вобразы ў межах адной групы/класа. Да «нячыстых» птушак адносяцца, галоўным чынам, драпежныя і шкодныя: усе во́раны, сарока, ястраб і начныя драпежнікі (сава, філін, сыч), а таксама верабей, удод, качка, кулік і лятучая мыш. Да «чыстых» адносяць голуба, ластаўку, жаўрука, бусла, лебедзя, кляста. Медыятыўная здольнасць птушак, іх сувязь з чалавечым і з прыроднакасмічным светам, стала асновай для фарміравання тэкстаў, дзе адлюсравана функцыянальнасць (метэапраганзуючая, вяшчальная, апатрапейная) птушак паводле розных дыферэнцыяльных прыкмет. Для большасці птушак характэрна амбівалентная сімволіка (жаўрук, ластаўка, бусел), якая звязана з міфалагічнымі ўяўленнямі пра іх паходжанне.

ЛІТАРАТУРА

1. Гура, А.В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М. : Индрик, 1997. – 910 с.
2. Прыказкі і прымаўкі. Беларуская народная творчасць. У 2 кн. Кн. 1 / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 560 с.
3. Швед, І.А. Раслінныя сімвалы беларускага фальклору: манаграфія / І.А. Швед. – Брэст : Выд-ва Брэсцкага дзярж. ун-та, 2000. – 159 с.
4. Валодзіна, Т. Сава / Т. Валодзіна, А. Садоўская, Л. Салавей // Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2011. – С. 422.

СКАРАЧЭННІ

ФЭАБ – Фальклорна-этнаграфічны архіў фальклорна-краязнаўчай лабараторыі Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.С. Пушкіна (кіраўнік – І.А. Швед).

Иванова Т.П.
(Республика Беларусь, г. Витебск)

ГРИГОРИЙ ЛОГИНОВИЧ ШАКУЛОВ – СКАЗОЧНИК «ЗЕЛЕНОГО ЦАРСТВА», «ВИТЕБСКИЙ БИАНКИ», ПОЭТ ВОЕННЫХ ЛЕТ

Значимой тенденцией современной белорусской литературы является восстановление и актуализация имен и прежних заслуг ее представителей – уроженцев Беларуси. Одна из таких личностей – Шакулов Григорий Ло́гинович, автор 12 книг сказок, стихов и рассказов. Его называли сказочником «Зелёного царства» или «Витебским Бианки». Он является также автором военных стихов и повести «Солдаты дота 205».

Родился Григорий Логинович Шакулов в 1910 году в Беларуси, в д. Павловичи под Витебском, в крестьянской семье. Григорий был третьим сыном из пятерых детей, с малых лет привык трудиться. И, наверное, уже тогда родился его интерес к природе, позже добавилась любовь к литературе. Г.Л. Шакулов окончил начальную сельскую, затем среднюю школу и педагогический техникум в Витебске в 1931 году. До поступления в вуз работал в Ленинграде на заводе «Двигатель», учился на вечернем рабочем факультете.

Первые свои произведения (стихи на родном белорусском языке) Григорий Шакулов написал в 1930-1931-х годах. Был буквально влюблён в живую природу, причем, не только любил родные леса и поля, но хотел и сам украшать землю садами, лесами и цветами. Поэтому и поступил в 1933 году в Ленинградскую лесотехническую академию, где учился с 1933 по 1939 год, и одновременно в Литературном университете при Доме писателей имени В.В. Маяковского [1].

5 июля 1941 года Григорий Логинович Шакулов ушёл добровольцем в народное ополчение Ленинграда в звании рядового красноармейца. Был направлен под Гатчину, которая в то время называлась Красногвардейском. 9 сентября 1941 года ранен в бою и отправлен в Ленинградский эвакогоспиталь. Вскоре его перевели в госпиталь, располагавшийся на Большой Пушкарской улице, затем в госпиталь на Ржевке. Но и там красноармеец Григорий Шакулов воевал с фашистами – уже не с винтовкой в руках, а своими заметками и стихами, периодически печатавшимися в различных военных изданиях, чаще всего в газетах «Боевая тревога», «На страже Родины». «Одна семья – узбек, тунгус, грузин, эстонец, белорус – в дыму под грохот канонады, где кровь потоками лилась, у стен великих Ленинграда Священной клятвой поклялась», – писал

Г.Л. Шакулов в своем знаменитом стихотворении «Клятва у стен Ленинграда». После очередной публикации стихов и заметок красноармеец Шакулов получал много патриотических писем из различных мест страны. В больнице им был написан сборник, включавший стихи: «Слеза командира», «Дед Панфил и дети», «Нашим детям», «Песня пулемётчика», «Плач матери».

Затем Григорий Логинович был переведен в батальон выздоравливающих, который находился на Литейном проспекте. Здесь он не только лечился, но и выполнял задания по службе, охраняя военные объекты. Однажды, сдав дежурство и отойдя от объекта, он увидел, что бомба упала именно в то место, где он только что стоял. Его тогда легко контузило.

Когда Шакулов Григорий Логинович был ещё студентом, познакомился с коренной жительницей Петербурга Анной Андреевной Беликовой. Поженились они в 1939 году, прожили вместе почти пятьдесят лет. Анна Андреевна работала шифровальщицей в Управлении народного комиссариата госбезопасности Ленинградской области. В блокадном Ленинграде заболела тифом, лежала в Боткинских бараках. В начале апреля 1942 года ее вывезли «Дорогой жизни» по льду Ладожского озера из блокадного Ленинграда на Кубань в станицу Васюринская. Работала в Куйбышеве на заводе в плановом отделе, затем контролёром первой категории отдела военной цензуры УНКГБ в Куйбышеве. В довоенный и послевоенный период Григорий и Анна проживали в Ленинграде на 10-ой Советской улице [2]; [6].

Под влиянием вида разрушенного бомбардировками Ленинграда Г.Л. Шакулов написал стихотворение «Вокруг полуночной Пальмиры».

В сентябре 1945 года Шакулов Григорий Логинович был демобилизован из армии в звании младшего лейтенанта, имея инвалидность из-за ранения, а так же по общему состоянию здоровья. Он награждён «Орденом Отечественной Войны первой степени» и одиннадцатью медалями, в том числе: «За победу над Германией», «За оборону Ленинграда», «За боевые заслуги», «За отвагу», «Ветеран труда» и другими.

После войны Григорий Логинович снова вернулся к своей довоенной профессии: работал лесником, садовником, лесоустроителем, инженером по озеленению городов. Он сажает сады и цветы, озеленяет заводские территории и парки в Закарпатье, в Архангельской области, в Евпатории, в Ленинграде и Витебске. Это давало богатейший материал для творчества.

Был скромным, честным и порядочным человеком. Хотел, чтобы все любили и берегли «Зелёное царство» и его обитателей и уважали нелёгкий труд лесников, садоводов и озеленителей. Чтобы привлечь внимание к «Зелёному другу» и научить любить и беречь его, он писал сказки, рассказы, стихи и повести об окружающем мире.

В 1953 г. сказки Г.Л. Шакулова удостоены третьей премии на конкурсе на лучшее литературное произведение для детей, организованном Крымским отделением Союза писателей СССР и Крымским областным издательством. С тех пор он стал писать для детей.

При участии Григория Логиновича в 1961 году было создано литературное объединение «Лесная застава» при газете «Лесная правда», издававшейся в Ленинградской Лесотехнической академии, которую он окончил. В 1961 году Григорий Логинович уже работал и жил в Витебске, но приезжал в Ленинград для участия в создании и работе литературного объединения. Одной из задач «Лесной заставы» стало экологическое воспитание населения. В газете «Лесная правда», в журнале «Неман», а также в газетах и журналах Витебска публиковались сказки и рассказы Г.Л. Шакулова о юных защитниках природы.

В России Г.Л. Шакулов жил, работал и творил около 30 лет, в Беларуси – 47 лет, в Украине – около 3 лет. В 1946 – 1947 годах был заместителем начальника городского зелёного хозяйства в городском лесничестве в г. Мукачево Закарпатской области. В 1949 – 1952 и в 1954 – 1956 годах работал заместителем начальника по озеленению в г. Молотовске (ныне Северодвинск) Архангельской области.

В Евпатории Г.Л. Шакулов жил, работал и творил почти два года – в 1952 – 1954 гг. Работал в конторе благоустройства Управления курорта старшим агрономом (садоводом) курорта Евпатория. В его трудовой книжке записано: 29 апреля 1953 г. – благодарность за достигнутые успехи в озеленении курорта.

Много раз (в 1939 – 1940 гг., 1956 – 1960 гг.) он выезжал таксатором в лесоустроительные экспедиции, где под его руководством рабочие прорубали в тайге просеки и визиры, изучая запасы лесных пород [10].

В 1960 году Григорий Логинович вернулся в родной Витебск и прожил здесь с семьей последние 26 лет своей жизни. Работал старшим инженером по озеленению городов в организации «Облпроект». Он проектировал зелёный наряд Витебска, а после работы, часто по ночам, писал повести, сказки, стихи, рассказы и пьесы для детей. Был внештатным корреспондентом газеты «Витебский рабочий».

Супруга и дочь писателя были первыми слушателями его сочинений. Дочь Нина Григорьевна вспоминает: «Затем отец диктовал маме, и она печатала его произведения на печатной механической машинке «Москва», которая стучала, как дятел. Компьютеров тогда ещё не было. Затем он читал свои произведения

в литературном объединении. Его часто приглашали выступать перед детьми в школы, библиотеки, детские дома, на радио и телевидение Витебска» [1].

В 1987 году Г.Л. Шакулов ушёл из жизни. В октябре 2015 года ему исполнилось бы 105 лет.

Книги Г.Л. Шакулова изданы издательствами Симферополя, Архангельска, Минска и Санкт-Петербурга. При жизни писателя с 1954 года по 1973 год книги издавались тиражами по 30, 60 и 150 тысяч экземпляров. С 2009 года книги издают его дочь Ильина Нина Григорьевна и внуки. Полный комплект книг Г.Л. Шакулова имеют два читальных зала Санкт-Петербурга: Российская Национальная библиотека и Библиотека Академии наук (филиал Пушкинский дом).

Дни рождения – памяти Г.Л. Шакулова отмечаются встречами, посвященными его творчеству, в Петербурге и Витебске. Так, встречи прошли в Академии постдипломного педагогического образования и в Институте прикладной экологии Санкт-Петербурга, в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова, в Витебском областном институте развития образования. В литературном музее Витебска, в школах, в библиотеках, в детских домах Витебска встречи проводятся, начиная с 1995 года; в 1995 – 2015 годах проведено около 180 встреч. На этих мероприятиях создаётся ощущение, что побывал в особом мире – в «Зелёном царстве». На встречах и театральных смотрах дети исполняют спектакли по произведениям Г.Л. Шакулова. А летом 2015 года такие встречи с читателями с участием дочери писателя Н.Г. Ильиной прошли и в Крыму.

В 2010 году в Санкт-Петербурге состоялось празднование столетия сказочника Г.Л. Шакулова. Мероприятие было подготовлено и проведено Белорусской национальной культурной автономией Санкт-Петербурга, Союзом писателей Санкт-Петербурга и Ленинградской области, дочерью и внуками Григория Логиновича. В конференц-зале Российской национальной библиотеки 10 ноября 2010 года состоялся торжественный литературно-музыкальный вечер, посвящённый столетию со дня рождения Г.Л. Шакулова. Прозвучали его стихи, рассказ о жизни и творчестве, показаны два спектакля по мотивам сказок и стихов. О значении творчества Г.Л. Шакулова рассказал член Союза писателей России, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук А.М. Любомудров.

11 октября 2011 года в Витебске состоялись два события, которые широко освещались в средствах массовой информации: открытие мемориальной доски в Витебске на доме № 14 по улице Чапаева (где Григорий Логинович прожил с семьёй 26 лет); празднование 101-ой годовщины со дня рождения Г.Л. Шакулова в областной библиотеке. Мемориальную доску выполнил скульптор, председатель Витебской областной организации ОО «Белорусский союз художников» Александр Гвоздиков, а в жизнь она воплощена благодаря спонсорской помощи УП «Институт Витебскгражданпроект» [7]. Так «сказочник вернулся в город». Он продолжает жить – в искренних и светлых произведениях, в сердцах маленьких читателей [4]; [5].

В 2011 году дочь писателя Нина Григорьевна и внуки Андрей и Алексей разобрали архив Г.Л. Шакулова. В архиве, кроме произведений, сохранилось много записных книжек, тетрадей с дневниковыми записями, стихами, написанными в довоенный, военный и послевоенный периоды. Сохранилось так же несколько сотен писем, и все они, по свидетельству родственников, удивительно интересные. Родственники мечтают издать все наследие «сказочника из Зелёного царства» Шакулова Григория Логиновича.

В Витебске Нине Григорьевне как представителю региональной белорусской национальной культурной автономии Санкт-Петербурга, где она возглавляет секцию по культуре, вручена благодарность за проведение мероприятий по популяризации произведений Г.Л. Шакулова [8]. Н.Г. Ильина – настоящая дочь и подвижница, продолжает делать творчество Г.Л. Шакулова достоянием широкой общественности, воплощает идеи своего отца по воспитанию молодого поколения.

Основные произведения Г.Л. Шакулова: книги «Берёзовая роща» (1954; 1956, Крымиздат); «Алёнушкин козлик» (1956, Архангельск); «Тополёвая веточка» (1959, Минск); «В зелёном царстве» (1959, Архангельск); «Заячьи защитники», (1961, Архангельск; 1964, Крымиздат); «Рябинка» (1973, Минск); «Зелёное царство (сказки и стихи)» (2009, Санкт-Петербург); «Сказка о дедушке, о зайцах и о сером волке» (2011, Санкт-Петербург); «Тайны зелёного царства: стихи, сказки, рассказы» (2012, Санкт-Петербург); Разноцветные камешки: рассказы и сказки» (Сборник произведений современных петербургских писателей, 2014, Санкт-Петербург, опубликованы три сказки, два рассказа Г.Л. Шакулова).

Как отмечает А.М. Любомудров, «первые творческие литературные опыты Григория Логиновича были на его родном белорусском языке, а потом благодаря единству наших языков он стал блестящим мастером русского языка, что особенно проявилось в его сказках для детей. Его произведения учат беречь природу, учат доброте, воспитывают нравственность. Шакулов – настоящий мастер слова, часто употребляет в своих сказках такие слова как «поблагодарили», «пожалели», «стало совестно». Сюжеты сказок Шакулова часто остры и весьма драматичны, так как рассказывают о жизни и смерти, но заканчиваются они по-доброму, сказочник избегает жестокости. Главный сюжет сказок писателя – спасение: всегда находится

персонаж, который поможет, спасёт. Призыв писателя защитить слабых, помочь нуждающимся, утешить страдающих, – по своей сути это христианские вечные ценности. Сказка «Рябинка», например, это целый роман, сжатый до сказки. Интересны характеры героев сказки, показывающей, что мир не идеален, в нём много неправды, лицемерия. Добрая молодая Рябинка с трудом распознает, кто ей друг, а кто недруг. В произведении показаны настоящие человеческие характеры, человеческие сюжеты, выписанные хорошим слогом, которые доходят до детского сердца. Героиня сказки «В зелёном царстве» Змея Шельмица – реализованная метафора «пригрел змею на груди»; здесь отражена очень знакомая жизненная ситуация» [9].

Сказки Шакулова, – резюмирует А.М. Любомудров, – сегодня как глоток свежего чистого воздуха, они расставляют нравственные ориентиры. Его книги учат различать добро и зло, правду и ложь. Его книги очень нужны и важны сегодня» [9].

Эту точку зрения поддерживает и российский писатель В. Этманов. Он пишет: «Читая сказки Григория Шакулова, порой так и подмывает воскликнуть пушкинскими словами восхищения: «Что за прелесть эти сказки!», а порой – хлопнуть ладошкой себе по лбу от догадки, что и не сказки это вовсе, а всамделишные истории. «…И тут Дрозд вспомнил слова матери о том, что последнюю ягодку не едят, а бросают на землю. Если птицы станут есть все рябиновые ягодки до последней, то не будут расти в лесу молодые рябинки… Молодые дрозды радовались первому в жизни далёкому путешествию. Им не сиделось на месте: они перепрыгивали с ветки на ветку и весело посвистывали. А старые дрозды, которые не раз бывали в тёплых краях, покидали родные места неохотно. Они знали, что в отчем крае жизнь бывает счастливой и радостной…». «И где здесь сказка?! – восклицает В. Этманов. – Здесь всё правда, всё так и есть на самом деле: и про последнюю ягодку, и про перелётных птиц» [11, с. 38].

«Далеко, далеко не всякий, – единицы, – наделены талантом понимать язык и душу живой природы, пишет далее В. Этманов, – и потому далеко, далеко не всякому, – единицам, – обитатели Зелёного царства могут довериться, и, как преданному, доброму, отзывчивому другу, поведать свои истории, открыть свои сердца, рассказать о своих приключениях. И это – Григорию Логиновичу Шакулову, назначенному обитателями Зелёного царства полномочным представителем, посредником между Миром живой природы и Миром человека. И Григорий Логинович честно, с достоинством и присущим ему талантом выполнял эту миссию. Искренне рассказанные ему разными зверушками, жучками-букашками, пернатыми, и, наконец, растениями истории он переводил на человеческий язык и светло, незатейливо, излагал их детям». «Беречь природу, любоваться природой, ценить природу, учиться у природы добру, правде, мудрости, жить с природой в гармонии научают детей невыдуманные сказки Григория Шакулова». «А ещё невыдуманные сказки Шакулова учат дорожить дружбой, отличать добро от зла, искренность от притворства, правду ото лжи. Учат всему тому, чего сегодня так катастрофически не хватает в Мире людей, без чего нельзя вырасти патриотом и настоящим человеком» [11].

Повесть «Солдаты Дота 205» была написана в 1964 году, опубликована в 2009 году, в газете «На страже Родины» в Санкт-Петербурге, в девяти номерах подряд. События в повести отражают бой под Полоцком (около станции Фариново) в июле 1941 года и прорыв бойцов дота 205 к советским войскам под Смоленском, т.е. в произведении в художественной форме описаны подлинные события, имевшие место на территории Витебской области в начальный период Великой Отечественной войны. Все главные герои повести имели своих прототипов. Произведение стало результатом творческого содружества двух фронтовиков, книгой-воспоминанием, книгой-документом. Соавтор повести – Александр Андреевич Гилеп, офицер, участник событий, проживавший в 1964 году в г. Городок Витебской области и рассказавший Г.Л. Шакулову эту историю. Высокую оценку повести дал в своей рецензии декан исторического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова», доктор исторических наук, профессор В.А. Космач [1].

Стихи Г.Л. Шакулова опубликованы в сборнике «Поэтическая муза в Лесном: стихи самодеятельных поэтов Лесотехнической Академии: 2004-2010» в Санкт-Петербурге в 2010 году и в Альманахе Ассоциации любителей истории в Санкт-Петербургском государственном лесотехническом университете имени С.М. Кирова в 2013 году.

В 2013 г. часть наследия Г.Л. Шакулова передана в Музей истории Санкт-Петербурга «Улица времени» в фонд писателя и неоднократно была представлена в экспозиции Центра музейной педагогики. Материалы о Г.Л. Шакулове есть и в Музее обороны Санкт-Петербурга [1].

Дочь писателя Н.Г. Ильина приняла участие в ряде научных конференций: международной конференции «Формирование экологической культуры у подрастающего поколения» (Санкт-Петербург), научной конференции, посвященной 120-летию В.В. Бианки, в Институте прикладной экологии (Павловск), Петербургской академии постдипломного педагогического образования «Экология и здоровье человека: лингвоэкологическая культура педагога как фактор повышения качества жизни», рассказав о деятельности Г.Л. Шакулова.

В 2014 году «Шакуловские чтения» прошли в лицеях № 281 и 369, в детской библиотеке истории и культуры Петербурга, в православной школе имени Александра Невского и др. учреждениях.

Родственники Г.Л. Шакулова участвуют и в проведении международных книжных салонов.

Общий тираж всех изданных книг Г.Л. Шакулова – 400000 экземпляров.

Дочь и внук Григория Шакулова участвовали в подготовке инновационного проекта под названием: Молодежный театрально-экологический проект «Сказочное зеленое царство»; автор проекта – творческий коллектив Витебского районного дома культуры агрогородка Новка. В этом районе родился Г.Л. Шакулов. В средней школе в Новке, где учился Г.Л. Шакулов, в настоящее время бережно хранится память о писателе.

Министерство культуры Беларуси в мае 2011 года передало книгу «Зелёное царство: сказки и стихи» в Министерство информации Беларуси для рассмотрения вопроса по переизданию сказок и стихов Г.Л. Шакулова на белорусском языке. Издательство «Белкнига» в августе 2012 года заключило договор на поставку и реализацию в магазинах Витебска и области (договор продлён до декабря 2014 года): 50 книг «Зелёное царство» Г.Л. Шакулова; 70 книг «Тайны зелёного царства»; 60 книг «Сказка о дедушке, о зайцах и о сером волке».

«В каждом моем рассказе, в каждой сказке мало выдумки. В них больше увиденной и услышанной правды, но в жизни всегда надо быть немного сказочником!» – утверждал Григорий Шакулов. Он сам жил, руководствуясь таким принципом, и учил этому других. Своим современникам писатель запомнился как очень светлый и интеллигентный человек, настоящий профессионал и автор детских книг.

Современники чтут память о Г.Л. Шакулове, уроженце Витебского региона Беларуси – сказочнике «Зеленого царства», «Витебском Бианки», поэте военных лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Семейный архив Н.Г. Ильиной.
2. Беликова А.А. Рассказ о военных годах /А.А. Беликова // Память сердца. Т. 3. – Санкт-Петербург: Пискарёвка, 2008 год. – С. 75 – 77.
3. Бярозка, У. Шакулаў Рыгор Логінавіч / У. Бярозка / Витебск. Документальная хроника «Память». Т. 2. – Минск: Беларуская энцыклапедыя, 2003. – С. 572.
4. Ивченко, Л. Сюжеты, найденные под сенью леса /Л. Ивченко // Витебский рабочий. – 2011. – 15 октября 2011. – С. 6.
5. Ивченко, Л. Сказочник вернулся в город /Л. Ивченко //Віцебскі рабочы. – 2011. – 13 октября. – С. 6.
6. Ильина, Н. Рассказ о военных годах. Анна Андреевна Беликова и Григорий Логинович Шакулов / Н. Ильина // Память сердца. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 107-113.
7. Дашкевич, В. Добрый сказочник из Витебска / В. Дашкевич // Витебский проспект. – 2011. – 20 октября. – С. 5.
8. Лялькина, М. Образ сказочника на века / М. Лялькина // Народное слово. – 2011. – 13 октября. – С. 10.
9. Любомудров, А.Шакулов Григорий Логинович /А.Любомудров //Литературный Санкт-Петербург. XX век. Прозаики, поэты, драматурги, переводчики: Энциклопедический словарь. – СПбГУ, 2011. – Том 2. – С. 529 – 531.
10. Мікалаеў, М. Шакула (1910–1987) /М. Мікалаеў // Беларускі Пецярбург. – СПб: агентство «Вит-принт», 2009. – С. 284–285.
11. Этманов, В. Полпред Зеленого царства Григорий Шакулов /В. Этманов //Гул толпы. – 2013. – № 39. – С. 38.

Іконнікава Л.Ул.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АБРАДАВЫ ФАЛЬКЛОР НА СТАРОНКАХ П'ЕС А. ДУДАРАВА І Г. МАРЧУКА

Цяжка ўявіць развіццё літаратуры без узаемадзеяння яе з фальклорам, які арганічна ўваходзіць у тэкст, уздзейнічае на вобразнасць і, разам з тым, узвышае ў творы падтэкстава-інтэртэкстуальныя сувязі. Літаратура не толькі выкарыстоўвае тэмы і сюжэты народнай творчасці, але і часта будуецца пад уплывам мастацкай сістэмы фальклору і яго эстэтычных прынцыпаў. Даволі распаўсюджанымі становяцца ў творах прыказкі і прымаўкі, песні. У дачыненні да апошняга сцвярджэння яскравым прыкладам з'яўляецца беларуская драматургія, дзе ў якасці аднаго з прыёмаў характарыстыкі вобразаў выступае мова персанажаў, якая насычана прымаўкамі і прыказкамі, дасціпным народным гумарам. Дастаткова толькі прыгадаць В. Дуніна-Марцінкевіча, Я. Купалу. Гэтая традыцыя паспяхова выкарыстоўваецца і аўтарамі сучаснай драматургіі Г. Марчуком і А. Дударавым.

Адлюстраванне абрадавага фальклору на старонках мастацкай літаратуры выяўляецца праз уключэнне пісьменнікамі ў змест рознага кшталту песень і апісанняў дзеянняў, што выконваліся падчас таго ці іншага абраду. Акрамя актуалізацыі народнай спадчыны яны нясуць эстэтычна-пазнавальную функцыю і разам з тым спрыяюць павышэнню вобразнасці мастацкага тэксту, больш дэталёваму апісанню

побытава-гістарычных рэалій. Абрад – гэта рэалізацыя традыцыі ў найважнейшыя моманты жыцця чалавека ці навакольнай прыроды, персафікаванай у міфалогіі. У іх сканцэнтравана сума ведаў і грамадская мараль. Магчымасці выкарыстання фальклорнага матэрыялу ў літаратуры пашыраюцца пры стварэнні твораў гістрычнай тэматыкі, што абумоўлена, у першую чаргу, масавасцю бытавання абрадаў у жыцці беларусаў у пэўныя перыяды.

У 80–90-я гады XX стагоддзя назіраецца павышаная цікавасць драматургаў да гістарычнай тэматыкі. Погляды аўтараў скіраваны ў сівую мінуўшчыну, пад іх пільнай увагай знаходзяцца найбольш знакавыя постаці беларускай гісторыі і культуры, падзеі, якія наклалі адбітак на далейшае развіццё народа: А. Дудараў «Купала» («Князь Вітаўт»), «Палачанка»; А. Петрашкевіч «Русь Кіеўская»; Г. Марчук «Кракаўскі студэнт»; М. Арочка «Судны дзень Скарыны»; І. Чыгрынаў «Звон – не малітва» і інш. Зразумела, што на старонках п'ес не магло не быць адлюстравана прыняцце хрысціянства, яго наступствы і ўплыў на свядомасць людзей.

Творы А. Дударава «Купала» («Князь Вітаўт») і Г. Марчука «Кракаўскі студэнт» яднае наяўнасць матыву дваявер'я, што заключаецца ў спалучэнні ў светапоглядзе персанажаў язычніцкага і хрысціянскага пачаткаў. Героі драматургаў шукаюць сэнс існавання з дапамогай асэнсавання з'яў рэчаіснасці і аналізу падзей, што адбываюцца наўкола. Разважанні дзеючых асоб выяўляюць спаконвечныя погляды на свет, а ў іх свядомасці цесным чынам пераплялося язычніцкае і хрысціянскае.

У гісторыі існуюць даволі спрэчныя меркаванні ў адносінах да канцэпцыі дваявер'я. Хрысціянства толькі часткова выцісніла даволі вольную і ў нейкай ступені дастаткова аморфную структуру язычніцтва, паставіла апошняе ў іншыя ўмовы і падпарадкавала сваёй больш высокай іерархіі каштоўнасцей. У побыце хрысціянства надало язычніцкім міфалагічным істотам статус нячыстай сілы, адмоўнага духоўнага пачатку. Гаворачы фігуральна, у народным фальклорным уяўленні неба занята богам і анёламі, а падземны свет, балоты і ямы – сіламі нячыстымі і цёмнымі, зямля – месца барацьбы абодвух пачаткаў, а чалавек і яго душа – асяродак гэтай барацьбы. Тым не менш, сілы гэтыя не аднолькавыя, бо воля Боская прадвызначае ўсё ў свеце. Таму народнае хрысціянства, якое вызначаецца цэласнасцю і ўяўляе сабой адзіную сістэму вераванняў, даволі складана суадносіць з такой з'явай, як дваявер'е. Менавіта з гэтай прычыны мы не гаворым пра адлюстраванне дваявер'я ў творах драматургаў, а сцвярджаем толькі наяўнасць матыву, які садзейнічае раскрыццю ўзаемасувязі фальклору і літаратуры. Падобная выснова гучыць і ў словах У. Конана, які падкрэслівае, што беларуская літаратура «захавала сваю традыцыю, заснаваную на сінтэзе хрысціянскіх і фальклорна-міфалагічных сюжэтаў і вобразаў» [3, с. 246]. Яркім прыкладам такога сінтэзу ў межах аднаго твора з'яўляецца п'еса А. Дударава «Купала».

Асноўная ўвага А. Дударава ў вышэйзгаданай п'есе скіравана на даследаванне асобы ў прасторы гістарычных падзей, яе імкненняў, духоўных арыенціраў у складаныя і пераломныя перыяды жыцця беларускага народа. Магістральнай становіцца праблема духоўнага і маральнага выбару, ад якога залежыць лёс не толькі аднаго чалавека, але і краіны. На гэты выбар цесным чынам уплывае асяроддзе, якое фарміруе духоўнае аблічча асобнага індывіда. Для больш паслядоўнай перадачы гістарычнага каларыту, для стварэння атмасферы драматург звяртаецца да язычніцкага свята Купалля і паданняў, якія з ім звязаны.

Нам зразумелы сэнс абрадаў, у якіх чалавек удзельнічае на працягу свайго жыцця. Пры змене традыцыі змяняецца і абрад. Абрадавыя дзеянні, што страцілі свой рэлігійны змест, становяцца гульнёй, забаўкай. Гэта шматлікія танцы, рухомыя гульні, варожбы і г.д., якія нясуць зараз іншы сэнс, аднак адыгрываюць немалаважную ролю ў жыцці чалавека, як падчас сацыялізацыі, так і пасля здабыцця статусу сталага чалавека, паўнапраўнага члена гамадства. Пры змене традыцыі некаторыя абрады, што абслугоўвалі старую традыцыю, часта не знікаюць, а некалькі трансфармуючыся, уваходзяць у новую традыцыю. Такая прырода язычніцкіх элементаў у хрысціянскай традыцыі. Адны абрады зведалі значныя змены, іншыя ж, як, напрыклад, Купалле, засталіся практычна нязменнымі.

Купалле – язычніцкае свята ў гонар летняга сонцастаяння. Аналагі яго існуюць амаль ва ўсіх краінах свету. Сярод беларускіх народных свят Купалле, бадай, самае маляўнічае і паэтычнае. Звычаі абрадавага Купалля, захаваўшы рысы салярнага і аграрна-жывёлагадоўчага культаў, маюць свае карані ў праславянскіх і індаеўрапейскіх слаях, носяць агульнаеўрапейскі характар. Падчас летняга сонцастаяння росквіт прыроды дасягае свайго апагею. Таму нашы продкі ў гэтыя дні імкнуліся аддзячыць Прыроду за добры ўраджай, паляванне, удой і цяленне ў хатніх жывёл. Людзі здзяйснялі ахвярапрынашэнні і імпрэзай Івана-Купалы паказвалі яднанне з прыродай.

У сваіх п'есах і Г. Марчук, і А. Дудараў пазбягаюць гаварыць непасрэдна пра язычніцтва. Упамінанні паганскіх багоў, выкананне язычніцкіх абрадаў (апошнія, у прыватнасці, набываюць гульнявую і забаўляльную функцыі) і вера ў дадзеных багоў – гэта не адно і тое ж. Абрадавая песня становіцца фактам эстэтычнай, а не рэлігійнай свядомасці. Напрыклад, прыгадаем рэакцыю Кудаша, аднаго з персанажаў «Ку-

палы» А. Дударава, на песні і карагоды дзяўчат у купальскую ноч: «*Гэй,князь, зірні / Ой, што за хараство!»* [2, с. 136].

Большасць дзеючых асоб трагедыі А. Дударава, як сцвярджае К. Шыманская, «другасныя або фальклорна-дэкаратыўныя: ліхадзей Люцень, закаханая ў Вітаўта пакаёўка Алёна, нават сама Купала, што кіруе духамі-беражніцамі. Але гэтая другаснасць стварае выразны фон, на якім постаці Кейстута, Ягайлы і Вітаўта выглядаюць самавіта і годна, паўстаюць як носьбіты парадкам забытай беларускай ідэі» [6, с. 195]. Аднак, ці можна адназначна казаць, што функцыя вобраза Купалы такая аднабаковая? Відавочна, што гэты персанаж не фон і яго роля ў творы шырэйшая. Менавіта яна выступае асноўным паказчыкам наяўнасці язычніцкіх матываў, яна – прадвесніца будучыні, заслону якой прыадчыняе для герояў. Разам з тым, вобраз Купалы дапамагае пісьменніку падкрэсліць суіснаванне ў свядомасці чалавека двух розных пачаткаў. Напрыклад, Кудаш гаворыць: «*Хоць раз на год дазволь пабыць паганцам. / Магутны Божа… <…> / Я потым замалю свае грахі! / Ноч на Купалле – толькі бліскавіца, / А потым цэлы год: даруй! ратуй! прабач!*» [2, с. 136].

Вобраз Купалы створаны ў адпаведнасці са старажытнымі ўяўленнямі пра гэта бажаство. У беларускай даўняй традыцыі найменне Купала (Купалінка, Купалка) дамінуе ў жаночай іпастасі. Яна выступае як рэальная ўдзельніца свята. Акрамя таго, яна – сімвал сілы прыроды, своеасаблівае мастацкае абагульненне, прадстаўлена ў творы як *«жыцця князёўна, гаспадыня лесу»* [2, с. 135]. У п'есу ўваходзіць і легенда пра Купалу, якая «*жыве нядоўгае жыццё / Тут на зямлі… Кароценькая ночка / Ёй дадзена, каб падарыць любоў. / Пасля ж прымае агнявую смерць / На цэлы год, да новага Купалля*» [2, с. 137].

Купальскія песні, як ніякія іншыя ў каляндарна-абрадавым цыкле, утрымліваюць у сваім складзе вялікую колькасць міфалагем, якія дэтэрмінаваныя ўтылітарнымі мэтамі і звернутыя непасрэдна да клопату земляроба. А. Ліс сцвярджае, што «адметнасць купальскай песнятворчасці заключаецца ў тым, што вобразы дахрысціянскай масавай свядомасці і пазнейшага часу ў тэкстах часта ўзаемадзейнічаюць і тым самым характарызуюць светапогляд беларуса не толькі перыяду Сярэднявечча, але і пазнейшага часу» [4, с. 80]. Асноўная колькасць купальскіх песень змяшчае клопат пра дзяўчат, што абумоўлена ўяўленнямі пра Купалу як іх апякунку. Зыходзячы з гэтага на старонках п'есы А. Дударава з'яўляюцца песні, у якіх выразна адчуваецца ўплыў фальклору:

Беражніцы: А ў садзе, а ў садзе ды тры садочкі,
А ў тых садочках ды тры цвяточкі,
У адным цвяточку рута ды мята,
Рута ды мята мне непрыятна.
Ў другім садочку ружова рожа,
Ружова рожа мне непрыгожа.
Ў трэцім садочку сінь васілёчак,
Сінь васілёчак мне на вяночак [2, с.138].

ці:

А ўжо выплыла,
А ўжо выплыла
Вутачка з-пад беражка.
А ўжа вынесла,
А ўжо вынесла
Рыбную грабёначку.
Ёсць чым расчасаці,
Ёсць чым расчасаці
Алёначцы галовачку [2, с. 139].

а таксама:

Каліна-маліна
Бліз тыну стаяла
Ды на тын галлё клала,
Красою красавала,
Расою ападала.
Малада Алёначка
Расою ападала.
Малада Алёначка
Расою ўмывалася,
Касою ўціралася,
Да шлюбу прыбіралася [2, с. 187].

Ва ўсіх згаданых песнях выразна адчуваецца клопат Купалы пра дзяўчат, іх лёс. Апрача таго відавочныя фальклорная атрыбутыка дадзеных песень: гульня ў карагодзе, якой папярэднічае збор кветак на вянок (адметным з'яляецца выкарыстанне васілька як сімвала Беларусі), рэфрэны, вобразнасць. Даволі цікавай выглядае яшчэ адна песня: «*Дзядзюль ды Купала / У возеры купаліся, / Дзе Дзядзюль купаўся, / Лес там калыхаўся. / Купала купалася, / Трава рассцілалася*» [2, с. 137].

А. Ліс адзначае, што «ў беларускай купальскай традыцыі існуе песенны сюжэт пра Мар'ю і Івана, што купаюцца ў асобна адзначаным месцы, на гары, у купальні. Тэкст зафіксаваны ў выданнях П. Бяссонава, Е. Раманава, С. Сахарава. У іх акцэнтуецца ўвага перш-наперш на характары купання гэтай купальскай пары: «дзе Іван купаўся, бераг калыхаўся (зыбаўся), дзе Мар'я купалась – мора валнавалась, або трава рассцілалась"» [4, с. 108]. Сувязь з песняй у творы А. Дударава відавочная. Дзякуючы такім устаўным элементам у творы ствараецца своеасаблівая атмасфера, на фоне якой развіваюцца драматычныя падзеі. Песні, якія выконваюцца Бяражніцамі і дзяўчатамі не толькі адлюстроўваюць лірычную настраёвасць свята Купалля, але і выконваюць функцыю песень хора ў антычнай трагедыі, выступаюць прадвесцем ці падсумаваннем дзеяння.

Дзеянне ў драме Г. Марчука «Кракаўскі студэнт» разгортваецца на пачатку XVI стагоддзя ў Полацку. Зразумела, што XVI стагоддзе больш аддалена ад хрышчэння Русі, чым падзеі, што адлюстроўваюцца ў «Купале» А. Дударава. У сувязі з гэтым матыў дваявер'я ў творы першага выяўляецца менш празрыста і заключаны літаральна ў некалькіх выказваннях, або згадках пра пэўныя старадаўнія абрады. Напрыклад, Туравец, у душы якога «суіснуюць і супрацьстаяць два недасканалыя рэлігійныя светапогляды» [1, с. 417], у час адчаю просіць пахаваць яго па старажытным абрадзе: «*Калі памру, пакладзіце мяне ў ладдзю і спаліце, як было даўней*» [5, с. 195]. Ці прыгадаем купчыху Феадору, што разам з дочкамі выконвала абрад задобрывання ракі: кідалі ў Дзвіну жменю жыта з пенязем, каб сына жывым вярнула. А пасля адразу просіць юродзівага маліцца за сына і цалуе руку архіепіскапу. Гістарычны матэрыял, пакладзены ў аснову абодвух твораў, садзейнічае паглыбленаму адлюстраванню светапоглядных арыенціраў жыхароў Беларусі (як шляхетнага роду, так і выхадцаў з народу), што дазваляе стварыць своеасаблівую панараму жыцця краіны пэўнага перыяду, паказаць асаблівасці суадносін асобы з наваколлем.

Спалучэнне ў п'есах драматургаў язычніцкіх і хрысціянскіх матываў спрыяе раскрыццю асноўнай ідэі, акцэнтуе ўвагу на агульнасці і адметнасці аксіялагічных каштоўнасцей язычніцтва і хрысціянства, дапамагае вяртанню да вытокаў мудрасці беларускага народа. Пры гэтым такое спалучэнне дазваляе з новага ракурсу разглядаць магістральную праблему ў творчасці, якая заключаецца ў асэнсаванні шляху, месца і ролі чалавека на зямлі. Абрадавы фальклор на старонках п'ес садзейнічае паглыбленню падтэкставага ўзроўню і насычае творы інтэртэкстуальнымі сувязямі, пашырае вобразнасць.

ЛІТАРАТУРА

1.Аўдоніна, Т. В. Матывы дваявер'я ў творчасці беларускіх драматургаў / Т. В. Аўдоніна // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа : зб. навук. артыкулаў / Гродзенскі дзярж. ун-т. імя Я. Купалы ; рэдкал.: С. В. Марозава [і інш.]. – Гродна, 2008. – С. 413–418.

2.Дудараў, А. Князь Вітаўт : п'есы / А. Дудараў. – Мінск : Мастацкая літаратуа, 2005. – 318 с.

3.Конон, В. Бытие и слово. Библейские мотивы в белорусской литературе / В. Конон // Полымя. – 1999. – № 4. – С. 228–246.

4. Ліс, А. С. Беларуская каляндарна-абрадавая песня ў кантэксце фальклорных традыцый славян / А. С. Ліс. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 296 с.

5.Марчук, Г. Казкі, п'есы, навелы / Г. Марчук ; склад. З. І. Падліпская. – Мінск : Беларусь, 2009. – 303 с.

6.Шыманская, К. Г. Гістарычныя драмы У. Шэкспіра і А. Дударава (спроба параўнання) / К. Г. Шыманская // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы V Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Бел. дзярж. ун-та, Мінск, 16–18 кастр. 2001 г. : у 3 ч. / Беларускі дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. Я. Ганчарова-Грабоўская і інш. – Мінск, 2001. – Ч. 1 : Беларуская літаратура ў кантэксце сусветнай. – С. 193–199.

Казакова І.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЗАМОВЫ. ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЖАНРУ Ў СУЧАСНАСЦІ

У дакладзе разглядаецца трансфармацыя аднаго з самых старажытных фальклорных жанраў у наш час. Прыводзяцца прыклады зафіксаваных у 2000-ыя гады на Міншчыне тэкстаў замоў і апісанні адпаведных рытуалаў. Падкрэсліваецца жывучасць жанру і яго актыўнае бытаванне і развіцце ў кантэксце сучасных рэалій.

Звернемся спачатку да класічнага азначэння аднаго з самых старажытных жанраў фальклору – замовы. «Замова – гэта своеасаблівая славесная формула, якая паводле прымхлівых уяўленняў мае магічную сілу – здольна абавязкова ўздейнічаць у пажаданым кірунку на знешні свет» [2, с. 108]. Як вядома, усе тра-

дыцыйныя народныя абрады і рытуалы суправаджаліся магічнымі дзеяннямі, абавязковым складнікам якіх з'яўляліся розныя заклінанні. Вера ў магічную сілу слова была і застаецца вельмі моцнай у чалавечай свядомасці. Адным з першых даследчыкаў, які засяродзіў на гэтым увагу быў М. Крушэўскі. Ён вызначыў замовы як «выказанае словамі пажаданне, злучанае з пэўным абрадам ці без яго, пажаданне, якое павінна абавязкова здзейсніцца» [4, с. 23]. Даследчыца Г.А. Барташэвіч на падставе аналізу замоў прыйшла да наступных высноў: «Заклінанні з'яўляюцца той прасцейшай формай слоўных формул магічнага характару, на якой развілася больш складаная паэтычная сістэма – замовы» [1, с. 24]. Як і заклінанні, яны выражалі патрабаванне або просьбу і выконвалі пэўную магічную функцыю. У народзе замовы называюць загаворамі, нагаворамі, шэптамі, словамі, малітвамі і г.д. Але як бы іх не называлі, прызначэнне застаецца тое ж самае – дапамагчы здзяйсненню пэўнага магічнага дзеяння.

Шмат вучоных займаліся даследваннем замоў і агульнымі пытаннямі чарадзейства. Гэта М. Доўнар-Запольскі («Чародейство в Северо-Западном крае в XVII-XVIII вв. Историко-этнографический этюд») І.А. Берман («Чаровники и знахари северо-западного простонародья»). Разглядалі замовы Я.Ф. Карскі, К.П. Кабашнікаў, М.Я. Грынблат, М.А. Янкоўскі, грунтоўна даследвалі беларускія замовы Г.А. Барташэвіч і Л.М. Салавей.

Сярод публікацый беларускіх замоў вылучаецца збор Е.Р. Раманава (850 тэкстаў). Замовы склалі амаль цэлы том яго «Беларускага зборніка» (вып. 5, 1891 год). З іншых публікацый варта адзначыць падборкі замоў у П.В. Шэйна («Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края», Т.1, Ч.1, 1887; Т.2, 1893), А. Шлюбскага («Матэрыялы для вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны». Мн. 1927. ч.1), М. Федароўскага («Люд беларускі» Кракаў, 1897. Т.1), У.М. Дабраволькага («Смоленский этнографический сборник» Спб., 1891, ч. 1). Найбольш поўны зборнік беларускіх замоў быў падрыхтаваны Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі («Замовы», Мн., 1992, у шматтомнай серыі «Беларуская народная творчасць»).

Розныя даследчыкі фальклору прапануюць свае класіфікацыі замоў. Праблема класіфікацыі замоў, як і наогул любога фальклорнага жанру, даволі складаная. Разнастайнасць замоў па зместу, прызначэнню, форме, спалучальнасці формул і іншых асаблівасцях абцяжарвае задачу стварэння ўніверсальнай класіфікацыі, якая б улічвала ўсе гэтыя аспекты. У акадэмічным зборніку замоў прапануецца сістэматызацыя іх па прызначэнню, што адлюстроўваецца ў тэматыцы замоў. Вылучаюцца некалькі вялікіх груп, у якія ўключаюцца творы, блізкія па сваёй агульнай накіраванасці, але размеркаваныя па асобных падраздзелах у залежнасці ад канкрэтнай прызначанасці. Першая група – гэта «замовы, звязаныя з гаспадарчай дзейнасцю» (пры земляробстве, паляванні, лоўлі рыбы, пры развядзенні пчол і інш.). Сюды ж уваходзяць і «ахоўныя замовы» (ад розных прыродных з'яў, ад злых духаў, ад звяроў, ад злога чаравання). Другая вялікая група ўключае ў сябе ўсе замовы лекавага характару – «ад розных хвароб», «на забеспячэнне здароў'я». Па колькасці лекавыя замовы пераважалі сярод іншых. Яшчэ адна група замоў – гэта «замовы, звязаныя з сямейным і грамадскім бытам». Сярод іх вялікай папулярнасцю карысталіся любоўныя замовы. Таксама бытавала нямала твораў на ўмацаванне сямейнага шчасця, захаванне кахання мужа і жонкі, дзяўчыны і хлопца, абарону ад благіх людзей, поспех у салдацкай службе, поспех у судзе і інш.

Цікава, што яшчэ ў XIX стагоддзі этнолагі і фалькларысты прадказвалі непазбежнае, хуткае знікненне замоў, але яны жывуць у народзе і зараз і, як гэта не парадаксальна, часам дапамагаюць дзякуючы веры ў магічную сілу слова, у яго гіпнатычнае і псіхалагічнае ўздзеянне. Сведчаннем асаблівай папулярнасці жанра беларускіх замоў з'яўляецца і іх супастаўленне з замовамі іншых славянскіх народаў. Гэта відавочна з паказальніка сюжэтаў, апублікаванага У.Л. Кляўсам [3]. У ім змешчана звыш трох тысяч тэкстаў, у тым ліку 1567 беларускіх замоў (больш палавіны!). Гэта пацвярджае думку аб добрай захаванасці і пашыранасці замоўных традыцый у беларусаў. Запісы твораў гэтага жанру працягваюцца і ў наш час. (Апошнія публікацыі замоў, з 1995, не ўключаны У.Л. Кляўсам у паказальнік).

Што ж адбываецца з гэтым жанрам у наш час? Цікава, што побач са старажытнымі тэкстамі замоў узнікаюць новыя, сучасныя, але прысвечаныя тым жа самым мэтам (лячэнне хвароб, захаванне кахання, поспех у судовай справе і інш.). Альбо наадварот, варыянты старажытных тэкстаў выкарыстоўваюцца ў самым сучасным кантэксце. Напрыклад, «любоўны прыгавор на атрыманне sms-паведамлення ад каханага».

Даследаванне Internet-прасторы, запісы бытуючых унаш час замоў (запісы былі зроблены у Мінску, Мінскім раёне і Мінскай вобласці з 2014 па 2015 гг. І.В. Казаковай) дазволілі нам прыйсці да наступных, часам нечаканых высноў.

Здавалася б у наш меркантыльны час па колькасці і папулярнасці павінны былі б пераважаць замовы, якія прыцягваюць грошы, поспех у бізнесе. Але гэта не так. Яны стаяць прыкладна на 2-3 месцах. А самымі папулярнымі сёння з'яўляюцца замовы «дзеля сыходжання тлушчу», «дзеля пахудзення». Гэтыя замовы ў асноўным выкарыстоўваюцца ў час адпаведных рытуалаў. Прычым сучасныя знахары-экстрасенсы раюць гэта рабіць менавіта ноччу, пры запаленых свечках, не ўжываючы электрычнае святло. Некаторыя

прапануюць рабіць такі рытуал на світанні. Вось прыклад такога рытуалу. «У пакоі, які асвячаецца дзвюма белымі свечкамі трэба застацца аднаму. Вопратка чалавека павінна быць вольнай, без гузікаў, тасёмак, паясоў. Трэба стаць у цэнтр пакою, узяць касцяны або драўляны (не металічны!) грэбень і пачаць вычэсваць валасы, пры гэтым гаворачы: «Як мне лёгка шчасаць усё з маіх валасоў, хай так лёгка выходзіць з мяне тлушч». Тры разы трэба сказаць словы замовы, потым пакласці грэбень пад свой ложак. Пад ложкам не мыць, не прыбіраць. Рытуал трэба выконваць раз на месяц у той час, калі поўня сыходзіць. Пажаданы вынік будзе праз шэсць месяцаў».

Замовы «дзеля пахудзення» раюць чытаць і перад тым, як ісці ў лазню. Напрыклад, перад парогам лазні трэба сказаць: «У расе манах па дарозе ішоў, чытаў псалмы, еў хлеб і ваду. Ішоў і пацеў, увесь схуднеў. Каб і мне так пацець і схуднець. Амінь». Таксама вельмі карысна выкарыстоўваць замовы дзеля пахудзення перад тым, як піць ваду, зноў жа асабліва ў той час, калі поўня ўбывае. Напрыклад, «Як поўня змяншаецца, дык каб і я так худзела, а калі яна зноў расла, каб усе мае тлушчы забрала. Амінь».

Сучасныя знахары-экстрасенсы замаўляюць «на пахудзенне» і ежу, і вопратку, і нават парашок для мыцця бялізны, напрыклад: «Як бруд з бялізны вычысціцца, вымыецца, так і тлушчы ўсе з (такога-та, імя) вывядуцца».

Як ужо адзначалася вышэй, папулярнымі застаюцца замовы «на прыход грошаў». Напрыклад, «Трэба ўзяць грашовую купюру, стаць пад пралятаючымі ў небе птушкамі (стаяць і глядзець трэба ў той бок, куды птушкі ляцяць) і прагаварыць замову над купюрай: «Як птушкі – у чараду на неба, дык грошы – у кучку да мяне, да мяне, да мяне», памахаць у бок птушак купюрай, пакласці яе ў кішэню. Дома трэба перакласці ў кашалёк. Гэтыя грошы будуць прывабліваць грошы. Насціць гэту купюру трэба заўсёды пры сабе. Разменьваць нельга. Рытуал трэба рабіць у той час, калі месяц расце».

Вось яшчэ прыклады рытуалаў, якія выконваюцца дзеля таго, каб прывабіць грошы. У аўторак ці ў чацвер трэба выйсці на вуліцу, альбо на балкон, узяць грашовую купюру і глядзець праз яе на поўню, пры гэтым трэба прыгаворваць: «Як свет поўні льецца на мяне, хай усе грошы ракою пальюцца на мяне. Як у цемры знаходзіцца дарога, хай грошы мяне знаходзяць». (Можна замест слова «грошы» гаварыць «долары» або «еўра»). Таксама можна выкарыстоўваць рытуал з зернем. Трэба ўзяць які-небудзь посуд, абавязкова з накрыўкай і непразрысты. Трэба класці туды па чарзе зярняткі і кожны раз уяўляць сабе ў гэты час грошы. Потым закрыць накрыўкай і тры разы прачытаць замову: «Бабы жыта жалі, зерне збіралі, у гумно засыпалі. Па дарозе ішлі – тры грошы знайшлі. Азірнуліся, куды ні глянуць – усюды грошы. Прыйшлі дадому, сталі пірагі пячы – атрымаліся смачныя ды румяныя. Хай мне так пашанцуе, як тым бабам. Хай багацце і ўдача са мной будуць і ў дарозе, і дома».

Яшчэ сучасныя знахары раюць зрабіць наступнае. Калі вы што-небудзь купляеце, то не бярыце ўсю рэшту, а пра сябе тры разы трэба сказаць: «Аддам мала, а атрымаю многа».

Існуе шмат замоў «ад доўгу і займу», «на хуткае атрыманне крэдыта»; «на добры продаж кватэры» і гэтак далей.

Не знікае цікавасць да замоў «любоўных», «да прысушак» і «адсушак». У наш час гэтыя замовы і іх выкарыстанне прыцярпелі найбольш цікавую трансфармацыю. Напрыклад, раней замаўлялі часцей валасы каханага, яго кашулю, пояс, пярсёнак. Зараз жа любоўныя замовы чытаюцца над мабільным тэлефонам, айфонам, камп'ютэрам каханай асобы. Вось прыклад замовы, якая чытаецца на тэлефон каханага хлопца: «Як сабака гаспадара ведае, на яго голас адгукаецца, дык каб і ты толькі на мой голас, на мае званкі адгукаўся, а чужых дзевак каб усіх перабіваў». Замову трэба чытаць ад трох да сямі разоў, але толькі так, каб хлопец не ўбачыў і не пачуў, інакш ён гэтай дзяўчыне больш ніколі не патэлефануе.

Вельмі папулярным рытуалам застаецца любоўны прыварот па фатаздымку. Пры гэтым часта выкарыстоўваюцца традыцыйныя тэксты любоўных замоў. «Устану я раненька, памыюся бяленька, пайду ў чыстае поле, там сустрэну трох царэвен, кінуся на ўсколенкі буду прасіць і маліць: матушкі царэўны ёсць у вас замкі залатыя, а ключы сярэбраныя, а ідзіце ж да сіняга мора, мора-акіяна, замыкайця і думкі, і сэрца, і вочы, і вусны майго любага (імя). Каб ён ні на каго не глядзеў, ні з кім не гаварыў, ні пра каго не думаў, толькі б пра мяне. Каб любіў толькі мяне, каб глядзеў толькі на мяне, каб словы ласкавая гаварыў толькі мне. Царыцы ўсталі, ключы бралі, замкі замыкалі на думках, на сэрцы, на вачах і вуснах майго любага (імя), замкі моцныя, залатыя, не саржавеюць, а сярэбраныя ключы на дно мора-акіяна кінулі. Словы мае крэпкія, крэпкія, крэпкія». Або «Расою умываюся, ручніком уціраюся, сонейкам адзяюся, месяцам падпяражуся, зоркамі засцягнуся і нікога не ўбаюся. Як сонца і месяц заўсёды са мной, так какб і любы мой (імя) быў заўсёды са мной». Гэту замову трэба чытаць на світанні, адразу, як устанеш з ложка, стоячы без абутку, і яшчэ не ўмытай і не прычосанай. Так чытаць трэба першы раз. Другі раз трэба чытаць у працэсе ўмывання і апранання, а трэці раз рэба чытаць, калі дзяўчына (або жанчына) ужо цалкам адзетая і прыбраная».

Папулярныя ў наш час таксама «лячэбныя», замовы «ад сурокаў» (ад дурных вачэй, ад зайздрасці), «на поспех у бізнесе», «на поспех на экзамене» (асабліва «на поспех на ЦТ»). А вось прыклад замовы, якую

трэба гаварыць, калі чалавек ідзе да кіраўніцтва і ведае, што на яго там будуць сварыцца: «Іду я, а наперадзе мяне труну нясуць, як той нябожчык маўчыць, слоў супраць мяне (імя) не гаворыць, так хай бы так і мой начальнік (імя) маўчаў, слова супраць мяне раба Божага (імя) не сказаў. Наперадзе мяне – анёлы, ззаду – анёлы, зверху – анёлы, па баках – анёлы. У імя Айца і Сына і Святага Духа. Амінь».

Прывядзем прыклад замовы «на поспех на экзамене». Трэба перавязаць чырвонай ніткай запясце правай рукі і сказаць: «Як на небе вясёлка пераліваецца ясным светам, дык хай у галаве маей будуць думкі ўсе ясныя, светлыя. Каб дала я адказы на ўсе пытанні складаныя, адказы правільныя, патрэбныя. Як нітка чырвоная на маёй руцэ вісіць, дык хай наперад мая думка ляціць. Чырвоная нітка дапаможа. галава мая ясная падкажа». Замову трэба прагаварыць тры разы перад тым, як пераступіць парог дома, ідучы на экзамен.

Сучасныя знахары карыстаюцца старажытнымі рэкамендацыямі: улічваць фазу поўні; прагаворваць замову дакладна, без памылак і перапынкаў; нікому не расказваць ні пра вынік, ні пра само дзеянне і т.п.

Час дыктуе свае ўмовы, навука ідзе наперад, але веру ў магічную сілу слова не змогуць знішчыць ніякія тэхнічныя дасягненні цывілізацыі. Замовы жывуць і развіваюцца, прыстасоўваюцца да сучасных рэалій. Гэтым невялікім паведамленнем хацелася б засяродзіць увагу маладых навукоўцаў на гэтай цікавай з'яве. Гэта тэма яшчэ чакае сваіх зацікаўленых і ўдумлівых даследчыкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Барташэвіч, Г.А. Магічнае слова / Г.А. Барташэвіч. – Мн., 1990. – 128 с.
2. Беларуская вусна-паэтычная творчасць. – Мн., 1988. –447 с.
3. Кляус, В.Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян / В.Л. Кляус. – М., 1997. – 463 с.
4. Крушевский, Н. Заговоры как вид русской народной поэзии / Н. Крушевский // Варшавские университетские известия. – 1876. – № 3. – С. 23.

Калацэй В.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭКАЛОГІЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА ВУСНАЙ ТРАДЫЦЫІ Ў СУЧАСНЫХ УМОВАХ

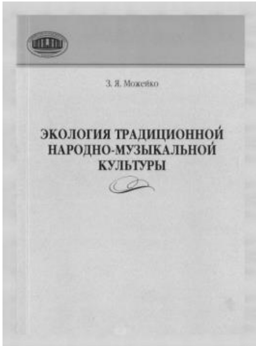
У грунтоўнай і інавацыйнай працы «Архаіка ў сусветнай мастацкай культуры» даследчыца Ангеліна Алпатава ёміста і паэтычна называе першую главу, прысвечаную абрадавым практыкам мастацтва вуснай традыцыі, «Памяць продкаў: музыка космасу і зямлі» [1, с. 4]. Традыцыйная культура, фальклор з'яўляюцца невынішчальнымі складнікамі каранёвай культуры народа, а іх святочна-абрадавы бок (сёння, фактычна, найбольш вядомы і запатрабаваны іх пласт) уяўляе сабой традыцыйныя дзеянні, што сімвалічна выражаюць і замацоўваюць адносіны людзей да матчынага ландшафту этнасу і адносіны ў чалавечай грамадзе. Фактычна, народныя абрады (своеасаблівае «ядро» мастацтва вуснай традыцыі) – формы паводзін у істотных жыццёвых сітуацыях, якія ў структурах паўсядзённасці сістэматычна паўтараюцца, каб «упісаць» асобу ў прыродны і грамадскі асяродак [3, с. 37]. Як і каляндарныя святы суседніх народаў, традыцыйная абрадавая сістэма Беларусі (своеасаблівае «ядро» беларускага фальклору) пачала фарміравацца яшчэ ў першабытным грамадстве, калі людзі імкнуліся магічна ўздзейнічаць на з'явы прыроды, што ўплываюць на іх жыццё. З цягам часу фальклорныя святы і абрады страцілі першапачатковае значэнне, роля магічных элементаў паступова змяншалася, яны пераходзілі ў разрад гульняў, святочных забаў, якія захаваліся пераважна ці ў вёсцы, ці ў дзіцячым асяродку [8, с. 8], [4, с. 12].

XXI стагоддзе паставіла шмат праблем не толькі перад мастацтвам вуснай традыцыі, фальклорам розных народаў, але і перад чалавецтвам увогуле. Глабалізацыю, якую многія вітаюць як пераход грамадства на якасна новы ўзровень жыцця, многія філосафы і метадолагі навукі лічаць новай, завуаліраваннай формай таталітарызму. Міжнародная супольнасць відавочна занепакоена гэтым і, каб захаваць культурную разнастайнасць, імкліва бярэ пад ахову фальклорную спадчыну розных народаў. Менавіта так з'явіліся разнастайныя ахоўныя спісы нематэрыяльнай культурнай спадчыны, у тым ліку і *Urgent Safeguarding List UNESCO* , куды ад Беларусі пакуль уключаны Калядныя Цары з Капыльшчыны. Тэндэнцыя разумення культурна-сацыяльнай каштоўнасці фальклору дзяржавай і грамадствам Беларусі сёння – у наяўнасці. У рэчышчы тэндэнцый і перспектыў этнакультурнага выхавання дзяцей і моладзі, аднак, варта адзначыць, што сёння нашыя адукацыйныя і выхаваўчыя структуры амаль не гатовы прапанаваць дзейсныя (бяспроігрышныя) комплексныя сродкі захавання і рэвіталізацыі айчыннага мастацтва вуснай традыцыі, фальклору. Калі, напрыклад, для акадэмічнай музыкі постсавецкай прасторы каля 100 гадоў функцыянуе адладжаная сістэма «музычная школа – музычная вучэльня – кансерваторыя – філармонія», створаная Луначарскім і Леніным, якая забяспечвае пераемнасць і захаванне класічнай

музыкі, то народная музыка вуснай традыцыі (фальклорная музыка) такой сістэмы не мае. Мяркуючы па тым, што сучасныя грамадства і сацыя-культурная практыка становяцца ўсё больш вузка спецыялізаванымі, спадзявацца на самазаханне фальклору становіцца ўсё больш небяспечным і шкодным. Як ёміста выказалася аўтар даследавання па рэвіталізацыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі Святлана Канановіч: «Традыцыйная культура павінна сама сабой захавацца?.. Выдатна! Паспрабуйце сказаць пра гэта майя, ацтэкам і інкам…».

На пачатку 2015 года ў Беларускім дзяржаўным ўніверсітэце культуры і мастацтваў адбыўся «круглы стол», прысвечаны памяці беларусазнаўцы, этнамузыколага і аўдыявізуальнага антраполага Зінаіды Мажэйкі (мал. 1). Кола пытанняў, якое ўзнімалі яго арганізатары (прадстаўнікі ўніверсітэта культуры і мастацтваў, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Студэнцкага этнаграфічнага таварыства, калегі і сябры даследчыцы) было наступным: навуковая спадчына даследчыцы; захады па ўшанаванні яе памяці; сучасны стан этнічнай культуры беларусаў і захаванне экалогіі традыцыйнай культуры паводле навуковага тэстаменту даследчыцы. Асабліва своечасовай была вышэўзгаданая сустрэча, калі «ўзважыць»: спецыфіку ўнёску нашай вядомай суайчынніцы ў беларусазнаўства і ў сусветную навуку; яе асабістыя якасці і жыццёвае крэда; а таксама – сучасны стан аб'екта яе навуковых інтарэсаў, якому была цалкам, да рэшты, адданае ўсё яе жыццё – сучасны стан традыцыйнай культуры беларусаў.

Малюнак 1 – Зінаіда Мажэйка з носьбітам спеўнай традыцыі Ганнай Венгурай, 1970-я.



Малюнак 2 – Даследаванне па экалогіі фальклору, 2011 [3]

Зінаіда Мажэйка была прадстаўніком сістэмна-тыпалагічнай інтанацыйнай школы пецярбуржца Яўгена Гіпіуса (у этнамузыкалогіі) і сацыякультурна-антрапалагічнай школы эстонца Ленарта Мэры (у этнакінематаграфіі); з'яўлялася сябрам саюзаў кампазітараў, кінематаграфістаў, музычных дзеячоў Беларусі; сябрам міжнародных камісій IOV, Амерыканскага біяграфічнага інстытута, Інтэрнацыянальнага біяграфічнага цэнтра ў Кембрыджы. Кембрыдж, дарэчы, уключыў яе ў спіс «200 вядучых жанчын-інтэлектуалаў Свету».

Мажэйка адна з першых узняла пытанне пра экалогію мастацтва вуснай традыцыі беларусаў і, з улікам свайго досведу, папярэдзіла, што яго вырашэнне патрабуе намаганняў усяго грамадства і, вядома, дзяржавы. Прычым, самі грамадствы і дзяржава, па-вялікаму, і зацікаўлены ў яго вырашэнні, а не толькі вузкае кола даследчыкаў і ўсё больш сціплая (пад уціскам глабалізацыі) супольнасць носьбітаў традыцыі. Даследчыкі і носьбіты ўжо зрабілі для захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі амаль усё, што маглі. Фальклор нашага народа сёння даследаваны і пажанрава, і парэгіянальна і ў зрэзе «жывога бытавання» традыцый. *Пажанрава* ён апісаны ў 50-томным зборы «Беларуская народная творчасць» Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі; *парэгіянальна* – у шматтомным фальклорным зборы «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў», аўтарскі калектыў якога начале з вучаніцай Мажэйкі Тамарай Варфаламеевай атрымаў сёлета за сваю працу спецыяльную прэмію Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва; у *зрэзе «жывога бытавання»* – наша фальклорная традыцыя фіксуецца на інтэрнэт-партале livingheritage.by, кантэнт якога фарміруюць рэгіянальныя ўстановы культуры пры падтрымцы Інстытута культуры Беларусі. Цікавая і паказальная (у кантэксце тэмы артыкула) сама гісторыя падрыхтоўкі і змест гэтых збораў. Іх пачыналі фарміраваць і выдаваць (збор «БНТ») – у асноўным філолагі і музыказнаўцы; потым (у зборы «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў») – ужо далучыліся этнахарэолаг, спецыялісты па ДПМ, традыцыйным касцюме, этналогіі і мультымедыя; ну, а сёння (на інтэрнэт-партале livingheritage.by) – выкладзеныя відэазапісы элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны, якія, такім чынам, можна непасрэдна комплексна ўспрыняць як прасторава-часавую рэчаіснасць. Так, сёння інфармацыя пра традыцыйную культуру – у

наяўнасці, яна – ёсць, але ў грамадстве дагэтуль НЯМА дакладнага разумення, як з гэтай інфармацыяй працаваць: ні канцэптуальна, ні ўжыткова-тэхнічна… Таму – бясспрэчна: задачы і пажаданні аб лёсе фальклору, якімі «хварэла» Зінаіда Мажэйка, могуць быць вырашаны толькі сумеснымі намаганнямі ўсіх беларусаў. А задача яе сяброў і вучняў – намацаць пералік захадаў і мадэляў дзейнасці па дасягненні «экалагізацыі свядомасці нашага грамадства ў дачыненні да аўтэнтычных форм фальклору» [6], да якога заклікала Мажэйка ў сваіх апошніх працах (мал. 2) .

Шлях да разумення неабходнасці захаваць экалогію мастацтва вуснай традыцыі беларусаў пралягаў праз вялікі абшар навуковых, грамадскіх і сацыяльных стасункаў спадарыні Зінаіды. Справа ў тым, што разуменне глабальнасці традыцыйнай спадчыны для выжывання кожнага народа доўга, але няспынна выспявала ў асяроддзі прадстаўнікоў этнамузыказнаўчых школ школ былога СССР. Яно знайшло выхад у дзейнасці Усесаюзнай камісіі па народнай музычнай творчасці (створана ў 1972 г.) і буйных планах па стварэнні Ўсесаюзнага навукова-даследчага інстытута музычнага фальклору [2, с. 190-191], якія не паспелі ажыццявіцца, паколькі пасля 1991 г. фалькларысты краін былога СССР былі вымушаны змагацца за фальклор кожны паасобку. Маючая фантастычны «нюх» на ўсё новае і актуальные ў навуцы, Мажэйка брала ў вышэйназваных захадах вельмі актыўную ролю, як і яе настаўнік Яўген Гіпіус, які дасканала даследаваў беларускую традыцыю яшчэ ў 1930-х. Прычым, даследаваў ён беларусаў як прадстаўнік Інстытута *антрапалалогіі,* археалогіі і этнаграфіі (мал. 3). У адной са сваіх праграмных кніг «Каляндарна-песенная сістэма Беларусі» [5] (абсалютным бестсэлеры 1980-х у асяродку айчыннай інтэлектуальнай эліты) Мажэйка с першых старонак недвухсэнсоўна падкрэсліла, што для якаснага вывучэння фальклору «неабходныя экспедыцыі сацыялагічнага напрамку са стацыянарным даследаваннем найбольш спеўных вёсак метадам «уключанага назірання» (па тэрміналогіі сацыёлагаў)» [5, с. 10]. Гэта значыць – з выкарыстаннем асноўнага метаду англамоўных *сацыякультурных антраполагаў* («заходніх сацыёлагаў» у айчынных выданнях часоў СССР). Гіпертэкстуальна афармленая ў працах даследчыцы задача комплекснага падыходу да вывучэння і захавання фальклору (а захаванне – немагчыма без перадачы, навучання, інакш гэта – не захаванне, а архівізацыя) знайшла вырашэнне ў адкрыцці шэрагу спецыяльнасцей і спецыялізацый ва ўстановах вышэйшай адукацыі Беларусі.

Працаваць з аўтэнтычным фальклорам («жывым» этнамастацтвам, якое і з'яўляецца 100-%-най нематэрыяльнай культурнай спадчынай) у вышэйшай школе пачалі нядаўна. Адзін з першых досведаў у Беларусі – кафедра этналогіі і фальклору БДУКМ (2003). Яе дзейнасць канцэптуальная і выпрацоўвае адукацыйныя мадэлі для вышэйшай школы, якія б спрыялі захаванню і ахове каранёвай культуры краіны. Асноўныя інавацыйныя дасягненні кафедры на працягу 2003 – 2015 гг. : а) распрацоўка і ўкараненне мадэлі падрыхтоўкі ва УВА спецыяліста-практыка па захаванні НКС; б) распрацоўка і ўкараненне мадэлі інавацыйнай кафедры практычнай фалькларыстыкі (кафедры мастацтва вуснай традыцыі).

Мадэль УВА-падрыхтоўкі спецыяліста-практыка па захаванні фальклору (мал. 3) акамулюе вопыт выкладання Санкт-Пецярбургскай акадэміі музыкі (кансерваторыі) імя М.А. Рымскага-Корсакава, Вільнюскай акадэміі музыкі, дзе аддзяленні этнамузыкалогіі (на якіх рыхтуюць «фалькларыстаў, якія спяваюць ці граюць» – як альтэрнатыву «этнографам-аналітыкам» і «стылізатарам-фальсіфікатарам» фальклору) існуюць шмат год і зараз іх досвед з асяродкаў УВА інтэгруецца ў асяродак музычных каледжаў і сацыякультурную практыку.

УВА-падрыхтоўка спецыяліста-практыка па захаванні НКС				
экспедыцыя на 1 курсе	►	яе вынікі як дыдактычны матэрыял на сярэдніх курсах	►	дыпломны праект на матэрыялах экспедыцыі на выпускным курсе

Малюнак 3 – Кафедральная мадэль падрыхтоўкі фалькларыста-практыка (2004)

У працэсе ўкаранення мадэлі дзейнасць кафедры набыла грамадска-арыентаваную форму, у жыццё кафедры дадаліся сацыякультурна-арыентаваныя праекты, і яна адбылася як кафедра практычнай фалькларыстыкі. Як прыклад паспяховасці этнамастацкай адукацыі ва БДУКМ можна прывесці выпуск спецыялізацыі «Этнафоназнаўства» 2013 года, дыпломныя работы якога (выкананыя на падставе ўзгаданай вышэй мадэлі) атрымалі выключна прызавыя: 1-ю (3 работы) і 2-ю (1 работа) катэгорыі на Рэспубліканскім конкурсе навуковых работ студэнтаў, а 4 іх аўтары (100% ад гадавога выпуску спецыялізацыі) сталі магістрантамі Інстытута падрыхтоўкі навуковых кадраў НАН Беларусі. Гэта – даволі красамоўны вынік, асабліва, калі ўлічыць, што не толькі навукоўцы-фалькларысты, але і самі носьбіты

традыцыі прымаюць этнафоназнаўцаў (навучаных досведу вуснага пераймання фальклору) за «сваіх», з задавальненнем спяваюць з імі і ўдзельнічаюць у сумесных абрадах.

Падрыхтоўка ўніверсітэцкіх кадраў па захаванні мастацтва вуснай традыцыі – гэта толькі першы крок з тых, якія вядуць да вырашэння праблемы яго захавання на этнаэкалагічным ўзроўні. Досвед БДУКМ паступова інтэгруецца ў каледжы і школы краіны. Як сведчыць рэчаіснасць, ня гледзячы на перашкоды, працэс адбываецца спантанна, нетаропка, але няспынна. Як вядома, з 2015-2016 навучальнага года ў школьную праграму вяртаецца дысцыпліна «Мастацтва (айчынная і сусветная мастацкая культура)». Пад патранажам Аддзела навучальных устаноў і па працы з таленавітай моладдзю Міністэрства культуры калектыў кафедры этналогіі і фальклору БДУКМ сёлета распрацаваў праграмы факультатыўных дысцыплін для школьнікаў Беларусі «Музыка. Беларускі музычны фальклор», якія афіцыйна ўведзены ў навучальны працэс школ [7], і на якія апантаныя каранёвым мастацтвам нашага народа педагогі ўскладаюць шмат чаканняў. Наколькі паспяхова яны «прапішуцца» ў вучэбных планах і раскладах заняткаў – пакажа час. Разам з тым, грамадскасці, бацькам вучняў і студэнтаў не варта перакладаць справу захавання сваёй каранёвай культуры цалкам на плечы настаўнікаў і выкладчыкаў. Традыцыйная культура ў вучэбным працэсе – не панацэя, а неабходны мінімум для этнаэкалогіі. Аднак, каб грамадства гэта разумела, яму трэба пра гэта распавесці і пастаянна нагадваць.

Беларускае мастацтва вуснай традыцыі з'яўляецца важнай часткай культуры нашай краіны, сапраўдным скарбам нацыянальнай спадчыны. Яно ўяўляе сабой гарманічна арганізаваную сістэму мастацкага пераасэнсавання жыццёвых правілаў, норм, вераванняў, рытуалаў, якія абумоўлены асаблівасцямі самазахавання беларускага народа ў розныя гістарычныя часы, у ім «закадзіраваны» алгарытм трансляцыі народа скрозь час і прастору. Таму, калі беларусы маюць намер захаваць сваю краіну, дзяржаўнасць, самарэалізавацца як нацыя, страціць яго нельга.

ЛІТАРАТУРА

1. Алпатова, А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре / А.С. Алпатова. – М. : Экон-Информ, 2009. – 204 с.
2.Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / З.Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др. ; под.ред. З. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1997. – 254 с.
3.Говард, М. Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард ; пер. з англ. І. Карпікава, М. Раманоўскага, А. Шыманскага. – Мінск. : Тэхналогія, 1995. – 478 с.
4. Камінскі, А.Я. Рэжысура традыцыйнага абраду : вуч.-метад. дапам. / А.Я. Камінскі. – Мінск : Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
5. Можейко, З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии : опыт систем.-типол. исслед. / З. Я. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 247 с.
6. Можейко, З.Я. Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем / З. Я. Можейко. – Минск: Беларус. навука, 2011. – 147 с.
7. Музыка. Беларускі музычны фальклор [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: (http://adu.by/wp-content/uploads/2015/umodos/fakult1/uch-progr-fakult-bel-muz-falklor-10kl-povysh-bel-rus.doc) . – Дата доступу: 12.02.2016.
8. Стрельцов, Ю.А. Культурология досуга: учеб.пособие. / Ю.А. Стрельцов. – Изд. 2-е. ; МГУКИ. – Москва : Просвещение, 2003. – С. 16 – 35.

Ковалёва Р.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПРОЦЕСС

Фольклористика, подобно любой другой науке, опирается на ряд постулатов. Один из них касается специфики фольклора, его социальной природы. Аксиома русской советской фольклористики – создателем фольклора является народ, причем его трудовая часть (крестьяне, ремесленники, рабочие) (Н.И. Кравцов, С.Г. Лазутин и др.). Те же самые идеи высказывались в белорусской фольклористике: «Фальклор – творчасць працоўных масс» (К.П. Кабашников). Однако, как считает К.П. Кабашников, кое-где бытуют произведения, возникшие в среде господствующих классов и церкви как средство пропаганды враждебных народу идей [4, с. 5-6]. Таким образом, хоть и косвенно, признается участие в фольклорном процессе высших слоев населения. Видимо, пришло время диалектически подойти к осмыслению фольклорного процесса, прежде всего, с учетом такого хорошо известного явления, как фольклоризация. Ведь на самом деле именно она приводит в действие связи между творчеством различных слоев населения, когда фольклоризируются и «фольклор» его аристократической части, и «фольклор» «третьего сословия», и литературные произведения.

Разумеется, осмысление проблемы специфики фольклорного процесса потребовало определенных методологических правил. Первое: не ограничивать понятие «народ» только трудящимися массами. Тем самым учитывается как дофеодальная социальная специфика народонаселения, и современное состояние

общества, разделенного вовсе не по классовому признаку трудящиеся – господа. Второе: разграничивать понятия «фольклор», «фольклорное творчество», «фольклорный процесс». Это тем более необходимо сделать, что ученым предлагается ориентироваться на абсолютно безграмотное определение фольклора, исходящее от ЮНЕСКО в лице правительственных экспертов (Париж, 1 марта 1985 года), и, как следствие, ошибочное истолкование сущности фольклорного процесса. Определение вошло в словарь научной и народной терминологии «Восточнославянский фольклор» (Минск, 1993). Без каких-либо оговорок цитируется: «Фольклор (в более широком смысле часть традиционной народной культуры) – это коллективное и основанное на традициях творчество групп и индивидуумов» [1, с. 577].

Здесь самым беспечным образом отождествляются «фольклорный процесс, предстающий как «творчество», и его результаты – собственно фольклор. Сам фольклорный процесс эксперты низводят до деятельности «групп или индивидуумов». Налицо две ошибки: фактическая и логическая. Если фольклор понимается как коллективное творчество (иными словами, безличное), то недопустимо отождествлять его с групповым или индивидуальным. Значит ли это, что данных видов творчества не существует в природе? Вовсе нет. Но они относятся не к фольклорной сфере, а к инициарной. В системе словесного искусства она занимает промежуточное положение между двумя его полюсами – фольклорным творчеством и литературным. В фольклорном творчестве мы даже в большей степени наблюдаем то, что увидел в литературном Т. Элиот: «непрерывное самопожертвование, непрерывное погашение в себе индивидуального начала» [11, с. 172]. Если в рамках фольклорного процесса индивиды или группы начнут творить по-своему, они нарушат его естественный ритм, а сами выступят в роли инициарных авторов и войдут в сферу не свойственной фольклору инициарной деятельности. В ней и только в ней возможно индивидуальное творчество (как сознательные усилия личности) и групповое, имеющее определенную цель. Результаты подобного творчества обычно почти полностью игнорируются носителями фольклорного сознания, но если принимаются, то могут произвести подвижки в фольклорном процессе, обогатив его новыми жанрами (например, типа исторических песен, духовных стихов) и жанровыми разновидностями (типа необрядовых лирических песен).

Понятие «фольклорный процесс» занимает столь устойчивое положение в научных работах, что создается ложное представление о решенности проблемы. Можно ли считать случайностью, что энциклопедии, словари и справочники, как правило, избегают давать его определение. Почти нет специальных работ, посвященных теории фольклорного процесса. Дело не в игнорировании данного вопроса со стороны ученых, сколько в специфике самого предмета. Остается в силе давнее высказывание Л.И. Емельянова о закрытости фольклорного процесса для внешних наблюдателей. Он сетовал по поводу того, что ««механика»« этого сложнейшего процесса, протекавшего на протяжении столетий, навсегда останется для нас тайной» [3, с. 30]. Однако данное обстоятельство не служит препятствием для теоретических разысканий, что в 70-е годы прошлого столетия продемонстрировал замечательный ученый Б.Н. Путилов. В своей программной статье «Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора» (1975) он высказал ряд прогрессивных для своего времени идей, не до конца понятых и оцененных современниками. Мало того, они вызывали не всегда обоснованную критику со стороны Л.И. Емельянова в его книге «Методологические вопросы фольклористики» (1978). В рассуждениях о стимулах и регуляторах фольклорного процесса он привычно оперировал устоявшимися представлениями, в то время как Б.Н. Путилов опирался на концепции смежных наук. Не все его выводы бесспорны. Так, по мнению, Б.Н. Путилова, любой фольклорный процесс неизбежно приобретает характер движения внутри традиции. Вовсе нет: фольклорный процесс – принципиально открытое явление. Он протекает на границах традиции, через каналы связи с внеположенными ему сферами инициарного творчества, не являющегося ни фольклором, ни литературой, а определенной «полосой свободы» (С. Лем) от каких-либо традиций, и собственно литературным (о феномене инициарной сферы см.: 5; 6).

Итак, что же собой представляет фольклорный процесс?

1. Если фольклор явление живое, развивающееся (а так оно и есть), то фольклорный процесс – это колебательное движение художественной традиции, предстающее в виде совокупных исполнительских актов, в результате которых развиваются варианты произведений и рождаются их идейно-художественные версии.

2. Фольклорный процесс, с одной стороны, явление универсальное, постоянное, непрерывное, с другой же – дискретное. Практически он, как и речевая деятельность, не знает ни четко ограниченного начала, ни конца и первоначально слит с речью, где происходит накопление базовых метонимических и метафорических структур. По мнению И.П. Смирнова, «жанры фольклора начавшей свой ход истории либо метафоричны, либо метонимичны» [10, с. 453]. Добавим, что присущее мифопоэтическому мышлению тотальное отождествление явлений открыло путь сначала к мифологической метафоре, а потом и к поэтической символике. Фольклорный процесс прекратится только с исчезновением последних людей, ибо любой человек в

той или иной мере является носителем фольклорного сознания и может в любой момент подключиться к фольклорному процессу.

Время исполнения фольклорного произведения и конечно, и бесконечно, отдаваясь эхом в других произведениях даже при исчезновении из активного бытования. В силу этого фольклорный процесс складывается из точечных вариаций предыдущих текстов, находящихся в памяти индивида.

3. Фольклорный процесс – это постоянный творческий обмен внутрифольклорной информацией по многообразным линиям интегративных связей (см: 5) и избирательный обмен с внефольклорной. Источники внефольклорной художественной информации – сферы инициарного и литературного творчества. Взаимообмен известен под названиями фольклоризм и фольклоризация.

4. Компоненты, обеспечивающие движение фольклорного процесса, следующие: фольклорный автор, его интенция (творческая реакция на действительность), фольклорный идеал.

Фольклорный процесс связан с особым типом авторства. Фольклорный автор обладает специфичным типом художественного сознания и особым типом жанрового мышления. Через фольклорного автора творческий процесс связывается с эмпирической и духовной реальностью. Данные реальности воспринимаются исключительно в свете фольклорного идеала. Скажем, в волшебно-фантастических сказках идеал героя – избавитель, идеал злодея – представитель запредельного мира. В балладных песнях свои идеалы жертвы и палача, в пословицах – идеальные нормы морали, в семейных песнях – идеальная конфликтная ситуация и т.д.

Процессуальные отличия между фольклорным автором, фольклорным творчеством, фольклорным идеалом и реальностью выстраиваются сообразно с жанро-видовыми парадигмами фольклорного процесса. Нет фольклорного творчества без сознательной или бессознательной установки на идеал в его народном ощущении (идеал жанра, идеал жанрового стиля, идеал художественного мира, идеал конфликта, идеал правды, идеал героя, идеал жанровой композиции и т.п.). Идеал как таковой существует в фольклоре изначально, но в своих конкретных формах он выстраивается в процессе фольклорного творчества, проявляется в нем, исходит из него и постоянно воздействует на художественное мышление фольклорного автора. Его творческое сознание формируется традицией. Она же является опорой творческого процесса, плацдармом вариативности. В своей завершенно-дискретной форме фольклорные произведения являются реализацией интенций фольклорного автора.

5. Катализатор фольклорного процесса – фольклоризация, роль, которой ученые, как правило, недооценивают. Обычно речь идет о переходе отдельных текстов или их частей «в фольклор разных видов, родов и жанров». При этом указываются тексты «литературного, научного или религиозного происхождения» [7, с. 656]. Например, источником поздних белорусских сказок «Іванка Прастачок», «Праўда і крыўда» и под., цикла притчевых рассказов «На панскі розум ёсць мужыцкая хітрасць» и др. Вл. Конон справедливо называет социально ангажированную литературу революционно-демократического направления. Исследователи фольклоризации не учитывали процесса макрофольклоризации на таких его уровнях, как жанр и жанровая разновидность, источником которой была сфера инициарного творчества с особым видом инициарного автора, отличного от фольклорного. Инициарный автор или школяр-«репетир», или новатор. Обычно школярами являются самодеятельные поэты-песенники. У них личные и творческие эмоции одинаково бледны, форма произведений невыразительна, мораль банальна, «идейность» задана спросом. Как правило, они похожи друг на друга особым видом безликости, потому-то не формируют ни собственной традиции, ни исторической последовательности стилей.

Рождение качественно новых жанров устного народного творчества не массовая эпидемия, охватывающая весь народ. Оно результат фольклоризации не столько произведений инициарных авторов, творцов ни с чем несравнимого, сколько моделей этих произведений, имеющих иную жанровую природу, чем существовавшие ранее. «Высокая болезнь» присуща не ремесленникам, а талантливым инициарным творцам, находящимся в полосе свободы от привычного. Их родовая черта – страсть к творчеству, чуткость к зову времени. Не всегда зная, что из этого получится, они переламывают и перемалывают предыдущую традицию, создавая нечто кардинально новое, что находит отклик у фольклорного автора – субъекта фольклоризации. Заметим, что фольклорные жанры и их разновидности появляются в исторически переходное время. Былины с особым типом героя-богатыря в эпоху начальной государственности, духовные стихи, христианские канты, морально-этические легенды – при смене религиозной парадигмы, исторические песни – в эпоху абсолютизма царской власти (потому-то их не было на белорусской земле), внеобрядовые песни – при переходе от средневековья к новому времени. Таким образом, проблема фольклоризации приобретает как феноменологический аспект – выявление характерных черт художественного сознания инициарного автора, так и социологический – выявление особенностей историческо-культурного контекста, повлиявших на формирование жанра (жанровой разновидности) и его дальнейшую фольклоризацию с активным участием

фольклорного автора. Отсюда следует, что фольклорное творчество интенсивнее в области «разрывов» и «вбросов».

6. Фольклорный процесс – это процесс закрепления и расширения художественного сознания фольклорного автора.

Получив толчок от фольклоризации внешнего материала, фольклорный процесс обогащается новой жанровой линией (например, необрядовой лирики) и тем самым становится фактором расширения фольклорного сознания автора за счёт освоения жанрового кода принципиально новой картины мира. Скажем, если в сказочной картине мира мужской персонаж по своей природе, или герой, или дурак, которому повезёт, но в балладной – вольный или невольный погубитель (редко жертва), а в семейных песнях он уже предстаёт как психологический палач.

Понятие «фольклорное сознание» активно использовал Б.Н. Путилов [9, с. 16], вызвав со стороны Л.И. Емельянова упрёк в субъективизме. На его взгляд, «выдвижение категории «фольклорного сознания» как исходной категории ставит в центр научного внимания не объективные закономерности исторического функционирования фольклора, не историко-литературный процесс как таковой, а сам «субъект» фольклора, в зависимости от функций которого будет определяться и характер историко-фольклорного процесса, и, следовательно, сама специфика фольклора» [3, с. 7]. «А как иначе? » – спросим мы. Как без антропологии и феноменологии изучать фольклорный процесс?

Отсюда следует вполне определенный вывод, завершающий наше понимание фольклорного процесса.

7. Фольклорный процесс имеет феноменологическое измерение. Он протекает в семантическом универсуме фольклорного сознания, где, например, предикаты «выбирают» своих актантов. Тогда, опираясь на А.-Ж. Греймаса, мы можем сказать, что фольклорный актант образуется набором предикатов [2, с. 176]. Однако фольклорное мышление «распределяет» сами предикаты в соответствии с поэтикой жанра или жанров, в контексте которых они и семантизируются. Ср: горькая трава (полынь) – горькая ягода – горькие слезы (статическая характеристика актанта) и горькая доля – горькая судьба, когда метафорически обозначается жизненный путь персонажа в его протяжении. Фольклорное сознание действует как накопитель предикатов. Например, в отношении аиста: даўганосы, даўганогі, у чырвоных ботах. В свою очередь фольклорное мышление сплетает сюжетную интригу.

8. Интенсивность фольклорного процесса – величина переменная. Она то повышается, то понижается, причем повышается при «вбросе» новой жанрово-видовой модели, требующей творческих усилий по ее усвоению, наполнению, обработке. Освоение нового и закрепление его в традиции постепенно понижает интенсивность процесса, переводит его в экстенсивный план и далее ведет к ослаблению традиции, сокращению сферы бытования жанра или его отдельных разновидностей.

Б.Н. Путилов рассматривает совершенно фантастический в своей умозрительности вариант фольклорного процесса, когда «трансформация старой традиции может захватывать всю систему национального фольклора». При этом якобы «происходит смена типологии, при которой старая система не просто отменяется, но диалектически умирает в новой, давая ей жизнь и оставляя в ней многочисленные следы» [9, с. 18]. Правда, данных подтверждающих его теорию, ученый не приводят. По его мнению, «возникающие новообразования – это сдвинутая и преобразованная традиция» [9, с. 17]. Вопрос, откуда берутся новообразования, каким образом сдвигается и преобразовывается традиция, не получает ответа.

Какова бы ни была интенсивность и скорость протекания фольклорного процесса, он, подчеркнем, охватывает буквально всех, действуя как сеть, наброшенная на этнос, нацию, народонаселение вне зависимости от места жительства, сословной принадлежности, рода занятий граждан, отношения к фольклорному творчеству (активное участие, пассивное восприятие, переработка), Ю.М. Лотман не зря говорил, что «задача науки – правильная постановка вопроса». Считаем правильным вопрос: что собой представляет фольклорный процесс как таковой? Проблема, заметил Ю. Лотман, каждый раз состоит в уяснении, «может ли на данный вопрос в принципе привести к ответу» [8, с. 4]. На наш взгляд, вопрос о сущности фольклорного процесса может привести к ответу, если мы будем анализировать его как особую парадигму, не путая с другими – с фольклорным творчеством, описываем через такие категории, как коллективность, устность, традиционность, вариативность, безличность, и с фольклором как художественным продуктом творчества. Можно ли охватить все аспекты фольклорного процесса? Мы обратили внимание на несколько, посчитав их или свойственными фольклорному процессу, или его важными историческими характеристиками (скорость, сдвиги и др.). Если решение проблемы приводит, по Ю.М. Лотману к её выпадению «из сферы науки в область постнаучного знания» [8, с. 4], то понятие «фольклорный процесс» только по видимости кажется постнаучным, не нуждающимся в расшифровке. На самом деле оно, как и ряд других, требует более глубокого осмысления в свете новых научных перспектив.

ЛИТЕРАТУРА

12. Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. Терминологии/ Редкол.: К.П.Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
13. Греймас, А. – Ж. Структурная семантика: Поиск метода/ Перевод с франц. А Зиминой/А. – Ж. Греймас. – М.: Академический Проект, 2004. – 368 с.
14. Емельянов, Л. И. Методологические вопросы фольклористики / Л. И. Емельянов. – Л.: Наука, 1978. – 206 с.

15. Кабашнікаў, К. П. Уводзіны // Беларуская вусна-паэтычная творчасць: Падручнік для студэнтаў філалагічных спецыяльнасцей ВНУ/ К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. С. Ліс і інш – Мінск: Вышэйшая школа, 1988. – 415 с.
16. Ковалёва Р. М. Интегративные связи инициарного словесного творчества с фольклором / Р. М. Ковалёва // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: Вып. 17. – Мінск: права і эканоміка, 2014. – С. 219 – 225.
17. Ковалева, Р. М. Феномен инициарного словесного творчества относительно устно-поэтического / Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору. Вып. 3. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – С. 83-97.
18. Конан, У. М. Фальклярызацыя / У. М. Конан // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т 2. / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 2006. – 832 с.
19. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
20. Путилов, Б. Н. Историко-литературный процесс и эстетика фольклора / Б. Н. Путилов // Проблемы фольклора. – М.: Наука, 1975. – С. 12-21.
21. Смирнов, И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. – М.: «Аграф», 2000. – 544 с.
22. Элиот, Т. С. Традиции и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – Издательство Московского университета, 1987. – С. 169 -176.

Краюшкина Т.В., Киселева М.С.
(Российская Федерация, г. Владивосток)

СКАЗКИ НАРОДОВ АМЕРИКИ И ЯПОНИИ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ РОССИЯН КАК СРЕДСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Устное народное творчество сохранило до наших дней традиционную систему представлений о мире, которая в той или иной мере усваивается в процессе приобщения человека к фольклору. Лучше всего народная картина мира воспринимается детским сознанием, в отличие от взрослого ещё не представляющим собой замкнутой системы с устойчивым набором мировоззренческих элементов того социума, к которому ребенок принадлежит. Знакомство с фольклором других стран формирует у детей готовность к межкультурному диалогу, стремление сопоставлять (а не противопоставлять или безоговорочно отвергать) свое и чужое. Наиболее полное отражение традиционная (народная) картина мира находит в таком жанре, как сказка. Он имеет аналогии (или близкие ему формы) в фольклорном фонде большинства этносов, поэтому, во-первых, именно этот жанр является наиболее привычным для ребенка, а во-вторых, позволяет наиболее полно познакомиться с мировоззрением другого народа.

В России конца XX – начала XXI вв. сказка почти исчезла из устного бытования, однако до сих пор она популярна в детской аудитории: на смену устной форме пришли зафиксированные (в том числе и, так или иначе, литературно обработанные) источники. Еще со времен СССР, позиционировавшего себя в качестве самой читающей страны, несмотря на закрытость и цензуру, подрастающему поколению предназначались отдельные издания зарубежных авторов, а также собрания сочинений, к которым относится 50-ти томная серия «Библиотека мировой литературы для детей» (1976 – 1987 гг.). В ней наряду с произведениями классиков зарубежной литературы публиковались сказки народов мира: Азии, Европы, Африки, Австралии и Океании, Америки.

Американский фольклор был достаточно известен русским читателям. Помимо указанной серии издавались его отдельные сборники: «Однажды один человек…» (1968 г., пер. А. Сергеева); «Голоса Америки…» (1976 г., пер. С. Лосева); «Народ, да!..» (1983 г., сост. Н. Шерешевская, Т. Голенпольский, ил. С. Алимова); «Были и небылицы дядюшки Джонатана» (1987 г., пер. и переск. П. Длуголенской и Я. Длуголенского). Хотя большинство этих книг не переиздавалось, многие из них размещены в Интернете в свободном доступе и до сих пор пользуются популярностью, что свидетельствует об устойчивом интересе русских читателей к культуре Америки. Сборники, посвященные сказкам отдельных народов Америки: эскимосов, североамериканских и южноамериканских индейцев, кубинцев, бразильцев и др. не только привлекали читателей необычными реалиями других культур, но и способствовали возникновению базовых представлений о них. Чтение таких книг позволяло взглянуть на окружающий мир как на место сосуществования разных народов, учило уважать самобытность каждой культуры.

Лучше всего русским детям известны сказки афроамериканцев США. В России книга Дж. Харриса «Сказки дядюшки Римуса» (классический пер. М. Гершензона) впервые увидела свет в 1936 г. С тех пор она обрела широкую известность, а некоторые её фразы стали крылатыми (например, «Только не бросай меня в терновый куст!»). Эти сказки неоднократно переиздавались, над иллюстрациями к ним трудились многие талантливые художники (Л. Казбеков, М. Волкова, И. Олейников и др.).

Можно назвать минимум две причины популярности именно афроамериканских сказок [1, с. 541-553]. С одной стороны, наблюдается удивительное сходство сказок дядюшки Римуса с русскими народны-

ми сказками о животных: известные герои (волк, медведь, лис, заяц / кролик, человек), похожие сюжеты (состязание героев в силе, уме, храбрости, хитрости и т.д.), одинаковый принцип изображения зверей в качестве иносказательного описания человеческих характеров. С другой – уже знакомый по русским сказкам мир животных (и, соответственно, окружающий мир) после прочтения «Сказок дядюшки Римуса» вдруг становится немного другим: появляются необычные бытовые реалии (финики, фургон, доллар и т.д.), герои (опоссум, черепаха, сарыч и др.), а самое главное – давно известные характеры предстают в ином свете. Самые яркие различия обнаруживаются в паре заяц / кролик – лиса / лис. В русских народных сказках заяц символизирует робость и беззащитность, а лиса – хитрость. В сказках же афроамериканцев именно кролик (а не лис!) является трикстером, одним из самых хитрых героев, который всегда добивается своего, высмеивает окружающих, ставя их в неловкое положение. Вероятно, детей, воспитанных на русских народных сказках и привыкших жалеть всеми обижаемого зайца, привлекает повествование, где этот герой умеет сам за себя постоять и где лис и остальные хищники оказываются не такими хитрыми и опасными, как ожидалось. Помимо этих идей в «Сказках дядюшки Римуса» обнаруживаем представления о всеобщем братстве животных и людей (универсальное обращение «братец» к любому живому существу), о важности семьи (в текстах говорится, что у каждого героя есть семья, которую он любит). Эти идеи созвучны русским народным сказкам и отраженной в них традиционной картине мира (например, частая персонификация животных, изображение семьи как важной формы человеческих взаимоотношений), что также объясняет привлекательность книги Дж. Харриса и ее непреходящую ценность для русских читателей.

В сказках северо- и южноамериканских индейцев воспеваются такие качества, как доброта, любовь, стремление помочь ближнему, благодаря которым сохраняется тесная связь людей и Вселенной. Человек и животные / небесные светила порой изображаются как родственники, при этом ближе к природе и потустороннему миру часто оказывается женщина (она воскрешает умершего, владеет волшебными предметами, в нее превращается звезда и т.д.). В текстах подчеркивается, что если доброта объединяет семью, человека и животных, то злоба и распри разрушают эти связи. В качестве посредника между человеком и миром природы выступает койот, спасающий людей от злых сил и укрощающий природные стихии.

Эти же идеи можно легко обнаружить в русских волшебных сказках, где благодарные звери приходят на помощь герою, стирается грань между животным и человеком, женщина изображается хранительницей тайных знаний и умений (например, Василиса Премудрая и Царевна Лягушка). Так же как и в сказках американских индейцев, злоба и нарушение данного слова приносят героям сказок неудачи и неприятности. В качестве посредника между людьми и потусторонним миром тоже выступают животные (конь и волк). Связь человека и природы обнаруживается и в бразильских сказках: влюбленные сравниваются с деревом и его плодами (например, «Кокосовая пальма и орех»), жизнь людей уподобляется тростнику, а идея бессмертия связывается с семьей и детьми. Таким образом, наблюдаются устойчивые параллели между сказками северо- и южноамериканских индейцев, бразильцев и русских, что свидетельствует о сходстве базовых элементов в разных национальных картинах мира, о наличии похожих (а порой и идентичных) этических представлений. Юные россияне, познакомившиеся с разными по форме выражения, но одинаковыми, по сути, идеями о важности семьи, об изначальной гармонии человека и природы, о недопустимости зла и насилия, усваивают ту основу, на которую опирается любой межкультурный диалог.

Не столь популярным в российских издательствах оказался оригинальный фольклор США, представленный рассказами о новых героях. Каждый из них преуспел в каком-либо деле: среди них Питер Франциско (силач), Поль Баньян (сильнейший лесоруб), Пекос Билл (храбрый ковбой), Кейси Джонс (лучший машинист). Это более поздние сказки, в них наблюдается противопоставление человека и природы, люди изображаются уже не как органичная часть мира, а как его преобразователи, хозяева. В этих текстах, связанных с историческими и культурными реалиями США, прославляются смелость, деловая хватка и предприимчивость, сила и труд. Сказки представляют русским детям несколько непривычную иерархию лучших человеческих качеств, однако это позволяет читателям ощутить все многообразие мира, помогает лучше понять представителей других культур. Сказки народов Америки, несмотря на разнообразие, имеют много общих черт. В них прославляются смекалка и трудолюбие, доброта, семейные ценности, говорится о тесной связи человека и мира. Разумеется, в этих сказках дети встречаются с новыми героями и бытовыми реалиями, что вызывает интерес и опосредованно знакомит юных читателей с другими культурами, однако основные идеи сказок близки к тем, которые содержатся в русском фольклоре.

Несколько иначе обстоит дело с японскими сказками, издававшимися в России для детей еще в конце XIX – начале XX вв. (например, «Японские сказки и легенды» в вольном переводе С. Крона, опубликованные в 1889 г. в Типографии А. Левенсон и К*, включают 11 текстов, среди них «Корабль счастья», «Неприступный замок» и др.; обращает внимание, что ряд сборников японских сказок пришел в Россию из Европы: они переведены с французского языка). В СССР в 1936 г. были опубликованы Ленинградским отделением «Издательства детской литературы ЦК ВЛКСМ» японские народные сказки в переводе и обра-

ботке Н. Фельдмана под общей редакцией С. Маршака. Издание проиллюстрировано черно-серыми рисунками Н. Лапшина. Японские сказки многократно издавались и переиздавались центральными и региональными изданиями, в сборники входили только японские сказки или же сказкам Японии сопутствовали фольклорные тексты других народов Азии (например, Китая) или других народов мира.

Самой популярной японской народной сказкой, изданной в СССР, является, безусловно, «Иссумбоси» [2]. Она выходила в свет в издательстве «Детская литература» несколько раз миллионными тиражами (только в 1989 г. тираж составил 3 млн. экз.). Сказка представлена как вариант сказки «Мальчик с пальчик», знакомой читателям из фонда русского устного народного творчества. Иссумбоси, как повествуется, был вымолен бездетными стариками у Солнца, которое вняло их просьбам и подарило сына. Отличительной чертой ребенка являлся его малый рост: он был не больше пальца. «Поэтому родители назвали его Иссумбоси – мальчик с пальчик»[2]. Семья – первый социальный институт, с помощью которого ребенок постигает нормы взаимоотношений в обществе. Сказка – жанр, отстаивающий ценности семьи и семейной жизни. Вот почему одним из аспектов межкультурной коммуникации предстает знакомство ребенка через неродной фольклор с нравственными ценностями другого этноса. Так ребенок учится постигать сходство и различие во взаимоотношениях между членами семьи в России и за ее пределами.

В сказке об Иссумбоси представлена правильная модель отношений между состарившимися родителями и их сыном: поскольку наступили времена, когда в доме даже горсти риса не было, то Иссумбоси берет на себя функцию кормильца семьи, в чьи обязанности входит забота об отце и матери. По этой причине герой отправляется на заработки, получив согласие родителей. В сказку вводятся детали быта японцев, не знакомые детям России, при этом важно, что тут же в тексте дается пояснение незнакомому термину, объяснение предмета быта жителей другой страны: «Вместо посоха он взял хаси (деревянные палочки для еды)» [2]. Мечом Иссумбоси послужила обыкновенная швейная игла, которую он вложил в ножны из соломинки. Герой оказывается в столице, где его нанимает в услужение хозяин богатого дома. Герой выполняет посильную ему работу: придерживает бумагу, когда дочь хозяина дома Ханако пишет, или передвигает фигуры во время игры в сугороку, веселит своими песнями и танцами хозяев дома и их гостей. Но однажды Иссумбоси проявляет храбрость и верность долгу: он с помощью своего меча-иглы одерживает победу над чертями, пытавшимися похитить Ханако. Один из них роняет «молоток счастья (это всё равно, что волшебная палочка)» [2]. Герой дарит молоток счастья Ханако, но девушка считает, что должно быть исполнено желание Иссумбоси, поскольку он получил молоток счастья в борьбе. И таким образом исполняется желание маленького героя – стать большим. Он женился на Ханако, «позвал к себе старых родителей, и стали они жить все вместе» [2]. Изумительные цветные рисунки, стилизованные под японскую живопись и одновременно созданные для восприятия ребенком, талантливого иллюстратора Е. Антимоновой знакомят детей с миром Японии. На них изображены взрослые и дети в традиционной японской одежде и обуви, их волосы уложены в характерном для древней Японии стиле. Кроме того, Е. Антимонова изобразила японские устройство дома и городской ландшафт. Эти самые рисунки использованы в Интернет-ресурсах в качестве иллюстраций к сказке «Иссумбоси».

И в начале XXI в. японские сказки так же популярны. Следует отметить книгу «Легенды и сказки древней Японии» (2000 г.) [3], снабженную предисловием о японских прозаических жанрах – мукасибанаси и дэнсэцу, переведенных на русский язык как «сказка» и «быличка» или «легенда». Книга состоит из 178 текстов. Это одно из полных изданий японских сказок, вышедших в России. Книга дает многогранное представление маленькому читателю о традиционных верованиях древней Японии, об обычаях и нравах, представленных сквозь призму взаимоотношений персонажей, в том числе и внутри семьи. Если в семье царят правильные отношения, то это не приводит к конфликтам, если же нарушения возникают, то от них страдают слабые и обездолены, прежде всего – дети и старики. В сказках присутствует четкое деление на мужские и женские обязанности в семье. Функция главы семьи – кормить жену и детей. В японских сказках позиционируются отношение к семье и родным как к особой ценности, подобная установка уже известна российским детям из русских народных сказок. Маленькие читатели через схожие ценности усваивают и представления о моделях поведения и бытовых реалиях другого народа, отличающихся от русских.

Таким образом, японские сказки вошли в чтение юных россиян, заняв особое место среди фольклорных текстов прочих народов мира. Они стали близки и понятны русскоязычному читателю благодаря схожей системе моральных ценностей. Выделяя общие черты, ребята одновременно замечают и различия в моделях взаимоотношений с теми, что представлены в русских народных сказках. Американские и японские народные сказки получили второе дыхание благодаря их публикации в многочисленных русскоязычных Интернет-ресурсах. На порталах воспроизводятся те же самые сказки, которые были опубликованы в бумажных источниках (порой они сопровождаются теми же самыми иллюстрациями), что в свою очередь продолжает традицию усвоения российскими детьми представлений о моральных ценностях, моделях поведения, предметных реалиях и пр. перечисленных народов.

Подводя итоги, следует отметить, что сказки народов Америки и Японии служат одним из способов неосознанного восприятия чужой культуры. Ложась на усвоенную с младенчества основу – русский фольклор – они позволяют узнавать новое через сходство с уже известным. Доступным для детей языком в сказках транслируется представление о системе ценностей других народов, что в свою очередь служит одной из ступеней подготовки к межкультурным коммуникациям в юношеском и зрелом возрасте. В целом комплексы представлений у народов Америки и Японии совпадают с русской системой ценностей, различие же, зависящее от менталитета наций, уклада жизни, наблюдается лишь в деталях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сказки народов мира. Тысяча и одна ночь / сост. В.П. Аникин, Н.И. Никулин, Б.Н. Путилов и др. – М.: Детская литература, 1985. – Т. 32. – 734 с.
2. Иссумбоси (сказка) (2011, 16 мая). URL: http://www.planetaskazok.ru/
3. Легенды и сказки древней Японии / сост. В.Н. Маркова. – Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. – 511 с.

Куренная Н.М.
(Российская Федерация, г. Москва)

ФЕНОМЕН «ДОКУМЕНТАЛЬНОГО» В КУЛЬТУРЕ XX В.

Тема моего выступления настолько обширна, что обозначенный регламент я смогу только наметить основные вехи этого феномена и коснуться основных направлений, в которых ведется их изучение. Подтверждением актуальности вопроса о «документальном» в литературе может служить недавнее награждение Нобелевской премией Светланы Александровны Алексиевич, выдающегося автора документально-художественных произведений.

Очевидно и не вызывает сомнения утверждение о том, что «Материал истории, исторического факта служит для культуры, с одной стороны, предметом созерцания, а с другой – темой, сюжетом для творчества». XX век наследовал литературные достижения века X1X и продолжил эволюционное развитие, в том числе и документальных жанров, круг литературы подобного рода значительно расширился, не в последнюю очередь благодаря интенсивному развитию социологии, методологическому совершенствованию исторической науки, журналистики. Можно говорить о том, что приметы «документального» – реальных фактов, событий, личностей присутствуют в различных областях литературы и искусства. Изучение этих примет стало важной научной проблемой. Кроме того, ускорение общественно-политических процессов, две мировые войны, научно-техническое развитие повлекло за собой их осмысление не только профессионалами, но и обычными людьми, рефлексия и реакция которых на эти события отражена во множестве дневниковых записей, писем, воспоминаний. «Макроистория» была в течение прошедшего века довольно значительно дополнена «микроисториями». Таким образом, палитра документальной литературы обогатилась непосредственными впечатлениями обычного человека на окружающий мир, а многие научно-исторические исследования приобрели еще одно новое качество – антропологическое.

Что касается поэтики документально-художественных произведений, то, прежде всего, следует отметить ее пограничный характер. Язык такой литературы отличает подвижность и приметы жанрового многообразия, особенно это относится к мемуарам, созданными профессиональными литераторами, нередко ткань документальных произведений соткана из литературы, социологии, истории. Как правило, автор, по мнению исследователей, сам назначает границы своего текста, он не зависит от литературных условностей и легко переходит от одного жанра повествования к другому.

Как определить, например, жанр чеховского «Острова Сахалина»? Сам писатель в письме издателю А.С. Суворину писал, что он считает своей заслугой то, что его «Сахалин» долго будет жить как «литературный источник». По прошествии десятилетий можно констатировать, что «Остров Сахалин» поменял свой статус и стал скорее историко-социологическим источником. Установка на подлинность описанных событий, фактов, имен свойственна многим авторам документально-художественных произведений. В качестве примера можно назвать книги А. Солженицына, Д. Гранина, белорусских писателей – Алеся Адамовича, уже упомянутой Светланы Алексиевич и многих других. В.Г. Короленко в воспоминаниях писал, что он в своей работе стремился к возможно полной исторической правде, «часто жертвуя ей красивыми и яркими чертами».

Проблема подлинности, мистификации, псевдо подлинности – одна из основных проблем при изучении «документального» в культуре. Например, в советское время был широко распространен такой жанр как воспоминания или автобиографические очерки политических и государственных деятелей. Очевидно,

что писались они не лично обозначенными в титулах личностями, а, как правило, талантливыми писателями или журналистами по инициативе вышестоящих органов. Это была значительная часть процесса по поддержанию имиджа партийных государственных мужей на должной высоте. Так было, например, с воспоминаниями Л.И. Брежнева, авторами которых стали известные журналисты. Возникает проблема, как относиться к таким произведениям. Это документальное повествование или художественный вымысел, скорее – своеобразный литературный микс из правды, полуправды, идеологических фантазий на тему выдающейся личности, а нередко откровенной лжи и подтасовки фактов, одним словом, псевдо документальность.

Другой тип документально-художественных книг представляют жизнеописания людей, достигших высот в самых разнообразных областях. Примером такой словесности может служить серия «Жизнь замечательных людей», которую в советское время в 1933 г. продолжил М. Горький (основана эта серия была еще в дореволюционное время в 1890 г.). В книгах этой серии было относительно мало идеологии, но достаточно вымысла и авторской фантазии. Эти произведения пользовалась большой популярностью, читают их и сегодня. Успех таких книг кроется, в том числе и в неослабевающем любопытстве и интересе читателей к якобы «подлинной» истории жизни конкретной знаменитой личности, описанной по всем законам массовой литературы – всеобщей доступности изложенной истории без дополнительных знаний, умелое использование системы стереотипов, бытующих в обществе, нередко нарратив, выполненный в житийно-сказочном ключе.

Если в XIX в. авторами мемуаров, дневников, писем были в подавляющем большинстве выходцы из высшего сословия, люди «высокой, элитарной культуры», то век XX отмечен появлением «нового массового автора», пытающегося осуществить переход от устного слова к письменному или желающего описать свой мир в форме устно-письменной речи, как, например, это происходит сейчас в интернете.

Связь документальной литературы и истории очевидна, их роднит главным образом – использование документа, но вот функция документа в этих гуманитарных областях неодинакова. Общеизвестно, что документ в исторической науке – основной источник, фундамент без которого она просто невозможна. Документ, документальное свидетельство в художественной культуре, например, в изобразительном искусстве и литературе, чаще всего играет вспомогательную роль, например, смысловой детали, расширяющей семантику сюжета и образов, или возможность вызвать у читателя/зрителя эффект реалистичности, «правдивости» текста. Это своеобразный поэтико-стилистический прием.

Для документа в исторической науке основополагающим является его подлинность, в культуре и литературе - вполне допустима мистификация и псевдо-документальность, о которой говорилось выше, более того – это один из распространенных художественных приемов. Как правило, писатели отбирают из истории наиболее репрезентативные события и основополагающие вехи, значимые для крупных сообществ, например, такие, как Отечественная война 1812 г., Первая и Вторая мировые войны. Следствием такого отбора стала долговечная в прямом смысле популярность исторического романа.

Наиболее распространенным жанром документальной литературы, является мемуары. Несмотря на то, что сюжетная канва этих произведений связана с подлинной, «большой историей» фактов и событий, своей центральной темой их создатели все же считают жизнь конкретного человека в пространстве современной или недалекой ему действительности.

К жанрам документальной литературы, которая находится на своеобразном пограничье – между литературой и историей, в последнее время относят и все увеличивающийся корпус документов личного происхождения – дневников, писем, записей, воспоминаний, так называемых – эго-документов, которые способствуют исправлению или углублению наших представлений о том или ином событии или историческом этапе. Литература подобного рода не только дополняет историческое знание, но, можно сказать гуманизирует его, создает особый эмоциональный контекст, вызывает ассоциации с реальной жизнью, с исторической правдой. С другой стороны, писатели, «вживляя» документальное в художественный текст, делают исторические события и факты относительно более «понятными и доступными».

На определенном этапе произведение с документальным началом само становится документом определенной историко-культурной эпохи, который призван расширить наши представления о человеке, об обстоятельствах его жизни, разрушить мифы. Предназначение таких произведений видится, с одной стороны, в диалоге с современником, хотя бы минимально знакомым с описываемыми событиями, а, с другой – в сохранении примет прошедшего для будущего читателя.

Документ все чаще используется в тех или иных областях культуры, примером могут служить телевизионные историко-документальные фильмы, передачи, создатели которых, используя цитаты из того или другого источника, гримируя актеров под реальную историческую личность, пытаются создают иллюзию исторического правдоподобия.

Исследование документа и документального начала, его роль и значение в литературе, изобразительном искусстве, кино и других видов искусств ведется в различных гуманитарных науках уже довольно давно. Но до сих пор отсутствует терминологическое единство в обозначении этого феномена. Налицо терминологическая непроясненность. Как только не обозначали произведения с четко выраженной документальной основой, с привлечением подлинных документов. И литературой факта, и документальной прозой, метажанром, или как в венгерской литературе – литературной социографией. Создателей таких книг определяли посредниками между читателем и исторической реальностью, хроникерами и наблюдателями изображаемых событий и т.д. Дискуссии по этому поводу продолжаются, но думаю, что важнее не поиски термина, а реальная практика. Поток документально-художественной литературы не ослабевает, а только ширится. К тому же, если вспомнить дефиницию аристотелевских времен о том, что «художник – первый политик», можно понять, как важен диалог художника с современниками, и тут ему на помощь в первую очередь приходит документально-художественный жанр.

Кучвальская Ю.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ КАЛЯДНАЙ АБРАДНАСЦІ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ НАСЕЛЬНІЦТВА ВЫГАНАЎСКАГА ПАЛЕССЯ

Каляда – ключавы тэрмін, які азначае Раство і звязаныя з ім абрадавыя рэаліі [2, с. 568]. Раство – адно з галоўных гадавых свят царкоўнага і народнага календара. У беларусаў дадзены перыяд вядомы пад назвай «каляды» – самае працяглае свята года, якое доўжылася два тыдні [3, с. 172]. Сваімі вытокамі Каляды звязаны з дахрысціянскім перыядам. Тэрмін «каляды» азначае: 1) час ад Раства Хрыстова да Вадохрышча; 2) першыя тры дні альбо толькі першы дзень Раства; 3) перыяд ад Раства Хрыстова да Новага года і інш. [5, с. 122-125].

Для каляднай традыцыі беларусаў характэрны традыцыйныя абрадавыя вячэры (тры куцці): напярэдадні Каляд, Новага года і перад Вадохрышчам. Важнымі кампанентамі каляднa-навагодняга комплексу з’яўляліся вячэра ў кожны з трох пярэдадняў (Каляд, Новага года і Вадохрышча), святочныя абходы калядоўшчыкаў.

Святочны абрадавы цыкл складаецца з шэрагу пэўных рытуальных дзеянняў, рэгламентацый, адпаведнага песеннага рэпертуару, таксама комплексу традыцыйных вераванняў і ўяўленняў і інш. У артыкуле аналізуюцца фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы па каляднай абраднасці, сабраныя аўтарам у асноўным у паўднёвай частцы Івацэвіцкага раёна, сумежных вёсках Пінскага р-на Брэсцкай вобласці, на тэрыторыі, якая, як адзначае Я.Р. Самуйлік, уваходзіць у склад Выганаўскага Палесся. Выганаўскае Палессе – «рэгіён на сумежжы Берасцейска-Пінскага Палесся і Панямоння. Размешчаны ён у міжрэччы Ясельды (прыток Прыпяці) і Шчары (прыток Нёмана). У межах Выганаўскага Палесся знаходзяцца азёры Выганашчанскае (26 км²), Бабровіцкае (9,47 км²) і інш.» [4, с. 112].

У калядным абрадавым комплексе на поўначы Заходняга Палесся, як і па ўсёй тэрыторыі Заходняга Палесся, вылучаюцца тры галоўныя пункты ў агульнай структуры святочнага перыяду: Раство Хрыстова, Стары Новы год і Вадохрышча, вакол якіх, у асноўным, згрупаваны святочны абрадавы цыкл.
Двухтыднёвы каляднa-навагодні перыяд на тэрыторыі Выганаўскага Палесся называўся *«Ко́ляды»* (в. Аброва, в. Вулька-Целяханская, в. Краі, г.п. Целяханы), *«Коля́ды»* (в. Выганашчы), *«Ко́леды»* (в. Гошча, в. Глінішча, в. Коланск, в. Краглевічы, в. Соміна).

Да калядных святаў старанна рыхтаваліся. Напярэдадні Раства кожная сям’я прыбіралася ў хаце: развешвалі вышытыя ручнікі, бялілі печ, мылі падлогу і засцілалі яе сенам. Апошняе рабілі дзеля таго, каб на свята падлога *«..ні мара́ласа вжэ..»* (в. Вулька-Целяханская Івацэвіцкага р-на). Таксама ў хату прыносілі ёлку (в. Выганашчы Івацэвіцкага р-на) або яе галінкі, якія вешалі па хаце: накрыж каля іконы, затыкалі за рамку (в. Вулька-Целяханская Івацэвіцкага р-на). Ёлка была важным атрыбутам падчас калядных святаў: *«Ёлочкі ты́калі по ха́ті зялёные на Коляду́, бо ж бэз зе́лля ніц не буве́е»* (в. Соміна Івацэвіцкага р-на). Абавязковым было выпяканне ў святочны перыяд абрадавага хлеба. Выпечку выкарыстоўвалі для адорвання калядоўшчыкаў, а таксама ў рытуальных дзеяннях (напрыклад, пры выпісванні крыжоў гаспадар браў з сабой загорнуты ў ручнік хлеб).

Падчас калядных святкаванняў дзейнічала строгая забарона на працу, асабліва на пэўныя віды работ: шыццё, прадзіва, сячэнне, рэзанне і г. д. На працягу Каляд працаваць лічылася грахом. Асабліва святочным і адначасова строгім адносна забарон на працу быў першы тыдзень Каляд (да Новага году). Час ад Новага года, згодна з эмпірычнымі дадзенымі, не адрозніваўся такой строгасцю забарон у адносінах да

працы. У гэты перыяд ужо дазвалялася часаць лён (в. Краглевічы Івацэвіцкага р-на), *«Як Ко́леды, пэ́ршы дэнь..одьі́н дэнь Коля́д, другі́ дэнь, ныц нэ мо́жно робі́ты. А там, як Но́вы год про́йдэ, то вжэ мо́жна лён чэса́ты, пе́р'я дра́ты, а до Но́вого го́ду ныц нэ мо́жно робі́ты»* (в. Валішча Пінскага р-на).

У лакальных традыцыях Выганаўскага Палесся з асаблівай урачыстасцю спраўлялі, як адзначаюць інфарманты, самыя галоўныя дні калядна-навагодняга перыяду – першыя тры дні Каляд (Раства Хрыстова), якія лічылі свяшчэннымі: *«Пе́рвы день, второ́й день, трэ́ті день са́мые бо́жэственные»* (г.п. Целяханы Івацэвіцкага р-на).

Абавязковым было наведванне ў гэты трохдзённы перыяд храма. На царкоўную службу хадзілі з самай раніцы, снедалі толькі пасля богаслужэння: *«За́рэ іду́т з вэ́чора на всю ныч, а то ході́лі, нэ було́ з вэ́чора, а ході́лі де-то в часо́в тры ішлі́ чы в два. У́тром отпра́вят, отслу́жат в цэ́ркві. А тогды́ прыхо́дят, едя́т всё»* (в. Глінішча Івацэвіцкага р-на). Нягледзячы на суровыя марозы, на богаслужэнне ішлі абавязкова: *«Хо́ть сне́гу мно́го, хо́ть як, но все рэвно́ ході́лі в цэ́ркву. Іногда́ то ма́ма не по́йде, а шоб ба́бушка, то она всегда́-всегда́. І она́ воді́ла меня́ шчы малу́ю»* (г.п. Целяханы Івацэвіцкага р-на).

У духоўнай культуры насельніцтва Выганаўскага Палесся пярэдадзень Раства Хрыстова вядомы пад назвай *«Коляда́»* (в. Выганашчы, в. Глінішча, в. Гошча, в. Коланск, в. Краі, в. Соміна), *«По́сна Коляда́»* (в. Аброва, в. Соміна), *«Посна́я Коляда́»* (в. Вулька-Целяханская, в. Выганашчы, г.п. Целяханы), *«Коледа́»* (в. Глінішча, в. Гошча, в. Краглевічы), які разам з Раством утвараў асобны комплекс, з якога і пачыналіся Каляды. Важным элементам у гэтым абрадавым комплексе была таксама традыцыйная вячэра, якая адрознівалася ад першага дня Каляд строгім постам.

Галоўнай абрадавай стравай была куцця. У паўднёвай частцы Івацэвіцкага раёна ў асноўным куццю варылі з ячменю. Перад тым, як уставіць яе ў печ, гаспадыня хрысцілася. Да вячэры куццю, накрытую ручніком, ставілі на *«покуть»*, пад іконы.

Важным атрыбутам у калядны перыяд было сена, ім засцілалі святочны стол. У залежнасці ад мясцовай традыцыі, каляднае сена не прыбіралі ўвесь святочны перыяд або прыносілі на кожны з трох пярэдадняў. Пасля ўнясення сена, пачыналі рыхтаваць стол да каляднай вячэры. Сена ў доме на Каляды, сімвалізавала, на думку інфармантаў, умовы нараджэння Хрыста (в. Аброва Івацэвіцкага р-на). Згодна з народнымі ўяўленнямі, у асобных лакальных традыцыях сена таксама засцілалі *«Коля́дам»*, якія павінны прыехаць на белых конях: *«І се́но Коля́дам кла́лі. Прые́дут на бе́лых ко́нях Ко́леды і шоб на́шы ко́ні нэ булі́ голо́дные, нэха́й ім бу́дэ се́но. На столе́ кла́лі»* (в. Гошча Івацэвіцкага р-на). З надыходам вечара, калі ўсё было падрыхтавана, сям'я збіралася каля святочнага стала. Пэўных правілаў прытрымліваліся і за вячэрай. Абавязковым рытуальным дзеяннем было чытанне малітвы «Ойча наш», «Слава Табе, Божа»: *«Хозя́ін вжэ помо́ліцца да все повстаю́т да све́чку запа́лят помо́ляцца, ды начына́ют вжэ»* (в. Выганашчы Івацэвіцкага р-на). Пачынаў вячэру старэйшы член сям'і. Святочная вячэра заканчвалася малітвай-падзякай Богу: *«Як ужэ́ конча́еццa вэчэ́ра опя́ть помо́ляцца і поблагадара́т все Бо́гу»* (в. Краі Івацэвіцкага р-на).

Дадзеныя палявога даследавання паказалі, што ў лакальных традыцыях на поўдні Выганаўскага Палесся першую ложку куцці адкладвалі на стол: *«Богу»* (в. Коланск), *«Колядам»* (в. Гошча), *«Коледе»* (г.п. Целяханы), *«покойнікам»* (в. Коланск), якую не прыбіралі да раніцы. На ноч пакідалі рэшткі страў, прыгатаваныя на святочную вячэру: *«Ну, шоб Коледа́ прышла́ пое́ла»* (г.п. Целяханы Івацэвіцкага р-на). Для лакальных традыцый Выганаўскага Палесся характэрным з'яўляецца рытуальнае запрашэнне «мароза» або «каляды» на святочную вячэру: *«Моро́з, моро́з, іді́ до нас е́сті. Вэсно́ю і ле́том нэ йді на на́шу пшэні́цу і вся́ку пашні́цу»* (в. Глінішча Івацэвіцкага р-на), *«Коледа́, Коледа́, ході́ до нас вэчэ́раті»* (в. Гошча Івацэвіцкага р-на), *«Моро́з зуба́ты, ходы́ куттю́ дёвба́ты!»* (в. Валішча Пінскага р-на). Як адзначаюць даследчыкі, асноўны матыў такіх рытуальных запрашэнняў – кантакт з «тым светам» [1, с. 61]; [6, с. 765]. Згодна з традыцыяй у в. Краі быў звычай наведвання магіл памерлых на першы дзень Раства Хрыстова: *«Ході́лі на пэ́ршы дэнь ра́ненько. І на Вэлі́конне ра́ненько. Это шлі будí́лі поко́йніков на сне́данне вжэ»* (в. Краі Івацэвіцкага р-на). Як сведчаць дадзеныя даследчыкаў, для асобных лакальных традыцый рэгіёна характэрна наведванне памерлых родзічаў на Раство Хрыстова, а таксама ў іншыя дні: «На мо́гліца ходы́лі на пе́рвы дэнь Вэлі́коння, на пе́рвы дэнь Рожэства́ ходы́лі і тэпэ́р хо́дять, ра́нэнько до сні́дання ідэ́м, Бо́гу мо́лімся і ло́жым там поко́йнікам шчо удо́ма у нас е́стека... А вжэ на Па́ску – на пе́рвы дэнь. І у чэтвэ́р по́сле Па́скы ходы́лі, На́вскы Вэлі́кдэнь…» (Рудня Івацэвіцкага р-на) [7, с. 105].

На Раство чакалі першага наведвальніка, а менавіта мужчыну, які, паводле народнага меркавання, сваім прыходам прыносіў у хату шчасце, дабрабыт, здароўе, багацце і г.д. Адваротнае дзеянне аказваў прыход жанчыны: *«Это, коб пэ́ршы прышо́в мужчы́на, то як пры́дэ мужчы́на, зна́чыт, бу́дэ пора́док у горо́ді, ны зороста́ті і бу́дэ в сем'е́ здоро́в'е. А як ужэ жэ́ничына, то вжэ бу́дут боле́ті в ха́ті і в горо́ді бу́дэ нэ ва́жно»* (в. Глінішча Івацэвіцкага р-на), *«Коб мужчы́на прышо́в пэ́ршы, а коб ба́ба нэ прыхо́дыла, бо жабі́ прыно́сыть. А як мужчы́ны, то до́брэ бу́дэ»* (в. Аброва Івацэвіцкага р-на). Мужчына заходзіў у хату з віншаваннямі: *«Дай, Бо́жэ, коб здоро́в'е, шча́сте було́, жылі́ до́брэ, не сва́рыліса!»* (в. Аброва

Івацэвіцкага р-на). Каб пазбегнуць непажаданых наступстваў, напрыклад, у в. Краглевічы з жанчынай, якая зайшла ў хату, выконвалі сімвалічнае дзеянне: садзілі на парог.

Важным структурным кампанентам каляднай абраднасці з'яўляецца абход калядоўшчыкаў. Для паўднёвай часткі Івацэвіцкага раёна характэрна некалькі варыянтаў калядных абходаў, якім уласцівы пэўныя асаблівасці: часавая прымеркаванасць, склад каляднай групы, наяўнасць адпаведных атрыбутаў, назва ўдзельнікаў, змест песень і г.д. Вербальная частка абраду калядавання прадстаўлена святочнымі песнямі, малымі формамі і жанрамі фальклору. На большай частцы Выганаўскага Палесся святочныя абходы калядоўшчыкаў адбываліся на першы дзень Каляд (Раства Хрыстова), у некаторых вёсках – на другі дзень. Удзельнікаў абраду калядавання называлі *«коляднікі́, «коля́днікі»*. Найбольш распаўсюджанымі былі абходы з «зоркай». На поўдні Івацэвіцкага раёна звычайна хадзілі гурты хлопцаў (в. Глінішча, в. Гошча, в. Коланск, в. Краглевічы, в. Аброва, г.п. Целяханы).
Святочныя абходы двароў адбываліся таксама на напярэдадні Новага года. Склад групы, у залежнасці ад мясцовай традыцыі, мог быць розны: змешаная (в. Вулька-Целяханская), толькі дзяўчаты або жанчыны (в. Глінішча, в. Коланск, в. Краглевічы, в. Аброва), дзеці (в. Гошча, в. Соміна), хлопцы (г.п. Целяханы). Як адзначаюць інфарманты, абходы на Шчадруху былі менш распаўсюджанымі, чым на Раство.

Абавязковае рытуальнае дзеянне – адорванне ўдзельнікаў святочных абходаў на Раство Хрыстова і на Шчадруху. Пасля рытуальнага адорвання калядоўшчыкі дзякавалі гаспадарам.

Поруч з каляднымі песнямі з віншаваннем гаспадара хаты, пажаданнем дабра, песень, адрасаваных сыну, дачцэ гаспадара і г.д., у значнай частцы калядных тэкстаў, запісаных на поўдні Івацэвіцкага раёна, прадстаўлены сюжэты аб нараджэнні Ісуса Хрыста. У лакальных традыцыях гэты сюжэт мае пэўныя варыяцыі. Нараджэнне Хрыста-немаўляці ў тэкстах апісваецца як вялікая ўсеагульная радасць: «Нарожденне Хрыста Спаса, // Прышла до нас радость наша» (в. Вулька-Целяханская); «Нова радость настала, яка не бувала» (в. Выганашчы); «Небо і земля ныне турҗэствуе, // Хрыстос роділся, Богом оплатівса» (в. Глінішча); «Радуйтеса всэ людія, // Радось нам з неба спадае. // Веселая нам новына, // Породіла Дева сына» (в. Аброва); «Во Вэфліеме весёла навіна, // Чыстая Дева сына породіла» (г.п. Целяханы). Аб нараджэнні Ісуса абвяшчае зорка, якая з'явілася на небе: «Над вертепом звезда ясна светом осіяла» (в. Выганашчы); анёл: «Рожэство Хрыстовэ – ангел прылетел, // Вэн летел по небу, людям песню пел: // – Все люді лекуйте, усёй день торжэствуйте, // Бо Хрыстовэ Рожэство» (в. Соміна). У святочных песнях Хрыстос паўстае як Збавіцель, Цар, Тварэц, Бог: «Народівса наш Спосітель, // Всему міру Іскупітель» (в. Выганашчы); «Што Хрыстос Спасітель – Цар, Тварэц і Бог, // Радівся ў Деві маленькі Хрыстос» (в. Глінішча).

Характэрным кампанентам калядна-навагодняга комплексу з'яўляюцца шматлікія варожбы. На лакальных традыцыях Выганаўскага Палесся тэмай для варажбы быў ураджай, больш распаўсюджанай была любоўная тэматыка. Аб будучым ураджаі варажылі з дапамогай каляднага сена, якое выступала ў якасці варажбітнага прадмета: *«Вытягáлі се́но – лён, як зарóдыцца: як се́но дóвгае, лён дóбры, а як се́но малэ́е, то вжэ это ны вражáй бýдэ»* (в. Аброва Івацэвіцкага р-на), *«А шчы дывíліса, мóжэ якóе зэ́рне, то шчытáлі, шо то рóдіт. От еслі попадэ́ ячмы́нінка чы ржанóе, чы пшэні́чына, чы просянáя, чы зэ́рнятко дэ попадэ́ у тым се́ні, то шчытáлі, тое урóдіцца»* (в. Глінішча Івацэвіцкага р-на).

У калядных любоўных варожбах дамінуючае месца займала шлюбная тэматыка, асабліва распаўсюджанымі з'яўляліся дзявоцкія варожбы пра замужжа. Асноўная колькасць такіх варожбаў прыпадала на пярэдадзень старога Новага года.

Цікавы звычай зафіксаваны ў в. Гошча: на Шчадруху нежанатыя хлопцы абцягвалі вёску бараною, каб дзяўчаты не выхадзілі далёка замуж: *«Хлóпцы обтягáлі дерэ́вню боронóю...не́колі ж збірáліса молодёж, казáлі збы́рня... Ну хлóпцы вжэ смэóцца кай девчáт: «Обтя́гнэм боронóю». Коб ні óдна зáмуж далёко нэ пошлá. ...Пры́дэ котóра девчы́на, да кáжэ: «Вжэ пошлі́ з боронóю!»* (в. Гошча Івацэвіцкага р-на).

Пярэдадзень Новага года называўся *«Шчóдра»* (в. Вулька-Целяханская, в. Выганашчы, в. Аброва), *«Шчодрýха», «Багáтая Калядá»* (в. Вулька-Целяханская, в. Выганашчы, г.п. Целяханы), *«Багáта Колядá»* (в. Выганашчы), *«Колядá»* (в. Краі). Характэрнай рысай святочнай вячэры ў гэты дзень з'яўлялася прыгатаванне розных мясных страў. На навагоднюю вячэру стараліся прыгатаваць 12 страў: *«А вжэ 13-го тогды́ вжэ Шчóдра, тоды́ вжэ коб булó мнэ́гі всегó на столé. То вжэ трэ́ба, коб 12 страв булó»* (в. Вулька-Целяханская Івацэвіцкага р-на).

Апошняя традыцыйная вячэра напярэдадні Вадохрышча была посная: *«Пóсна Колядá», «Крэшчэ́нска Колядá», «Бéдная Колядá»* (в. Выганашчы), *«Колядá», «Голóдніца», «Галóдна Колядá»* (в. Вулька-Целяханская), *«Водянáя Коледá»* (в. Глінішча), *«Водянáя Колядá»* (в. Гошча, в. Коланск, в. Краглевічы, в. Краі), *«Пóсная Колядá»* (в. Гошча, г.п. Целяханы). Вячэра праходзіла аналагічна пярэдадню Раства Хрыстова. У гэты дзень прытрымліваліся строгага посту да асвячэння вады. Усе прыгатаваныя стравы былі абавязкова посныя.

Пярэдадзень Вадохрышча і свята Вадохрышча складаюць заключны этап калядна-навагодняга цыкла, які непарыўна звязаны з хрысціянска-царкоўным абрадам асвячэння вады. На Вадохрышча адбывалася асвячэнне вады, якой прыпісвалі лячэбную моц.

Адметным быў звычай напярэдадні Вадохрышча або на Вадохрышча – *«пісать Коляду»* (в. Глінішча Івацэвіцкага р-на), *«отпісваті Коляду»* (в. Коланск Івацэвіцкага р-на). Гаспадар браў з сабой загорнуты ў ручнік хлеб, крэйду, свянцоную ваду і абходзіў хату, якую акрапляў свянцонай вадой, пры гэтым выпісваў крэйдай *(«ла́пном»)* крыжы на дзвярах, вокнах хаты, таксама ў хляве і г. д. Пры выкананні гэтых рытуальных дзеянняў чыталі малітву *«Отчэ наш»* і інш. Па словах інфармантаў, пасля такога рытуальнага дзеяння заканчваліся калядныя святы. Як адзначаюць інфарманты, у лакальных традыцыях Выганаўскага Палесся такім чынам развітваліся з Раством Хрыстовым, з Калядамі: *«Это вжэ Ко́леды уезжа́ют»* (в. Соміна Івацэвіцкага р-на), *«..вжэ Рожэстьво́ ухо́діт»* (г.п. Целяханы Івацэвіцкага р-на). У апошні дзень Каляд, які называлі «ро́зыгры», «пло́скозуб» (в. Краглевічы Івацэвіцкага р-на), лічылася, што *«отходят Коледы»* (Выганашчы Івацэвіцкага р-на); *«Коляды кончалісь»* (в. Краі Івацэвіцкага р-на). І зноў пачыналася штодзённае жыццё.

Дадзеныя палявога даследавання паказалі, што калядна-навагодні цыкл у традыцыйнай культуры насельніцтва Выганаўскага Палесся – гэта асобы перыяд, якому надавалі асаблівую значнасць, святочнасць. Калядны абрадавы комплекс складаўся з шэрагу рытуальных дзеянняў, рэгламентацый і інш. Самымі галоўнымі лічыліся першыя тры дні Каляд (Раства Хрыстова). Для асобных лакальных традыцый рэгіёна характэрны пэўныя звычаі, рытуальныя дзеянні: адкладванне першай ложкі куцці *«Богу», «Колядам», «Коледе», «покойнікам»*, рытуальнае запрашэнне «мароза» або «каляды», наведванне магіл памерлых родзічаў на Раство Хрыстова і інш. Абходныя абрады як важныя кампаненты калядна-навагодняга цыкла на дадзенай тэрыторыі былі прымеркаваны да Раства Хрыстова і пярэдадня Новага года. Неад'емнай часткай каляднай традыцыі было наведванне царквы. Песенны рэпертуар святочных абходаў, нароўні з народнымі традыцыйнымі сюжэтамі, прадстаўлены і творамі з біблейскімі матывамі, звязанымі з нараджэннем Ісуса Хрыста, віфлеемскімі падзеямі.

ЛІТАРАТУРА

1. Виноградова Л. Н., Толстая, С. М. Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин: структура текста / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов. – М., 1993. – С. 60–82.
2. Кабакова, Г. И. Коляда / Г. И. Кабакова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1999. – Т. 2. Д – К (Крошки). – С. 568–570.
3. Ліс, А. С. Структура і семантыка абрадаў і песень Каляд / А. С. Ліс // Беларусы / Г. А. Барташэвіч [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 7. Вусная паэтычная творчасць. – С. 171–194.
4. Самуйлік, Я. Р. Цэнтральнацеляханская падгрупа паўночнабрэсіх гаворак (на матэрыялах лінгвістычнага атласа "Гаворкі Выганаўскага Палесся") / Я. Р. Самуйлік // Вестник Брестского государственного технического университета: научно-теоретический журнал. – Брест : БГТУ, 2000. – №6. – С. 212–215.
5. Толстая, С. М. Полесский народный календарь / С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2005. – 599 с.
6. Шарая, В. М. Куцця / В. М. Шарая // Беларускі фальклор : энцыклапедыя / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭН, 2005. – С. 765.
7. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Тэхналогія, 2002. – 249 с.

Лобач Ул.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

КУЛЬТАВЫЯ КРЫНІЦЫ БЕЛАРУСКА-РУСКАГА ПАМЕЖЖА

Сакралізацыя і ўшанаванне крыніц уласціва еўрапейскай культурнай традыцыі, але асаблівасці гэтага культа дэманструюць сваю спецыфіку менавіта на ўзроўні лакальных культурных ландшафтаў, што выяўляецца ў каляндарнай прымеркаванасці паломніцтваў, характары рытуальнай камунікацыі паміж супольнасцю і святыняй, легендарнай гісторыі культавага аб'екта, адлюстраванай у фальклорнай памяці.

У зоне беларуска-рускага памежжа даволі шырока распаўсюджаны легендарны сюжэт пра царкву (капліцу), якая праваліласа пад зямлю, у выніку чаго ўтварылася крыніца. Міфалагічны прэцэдэнт, дзівосная метамарфоза з храмам выступаюць свайго роду знакам, указаннем на сакральную вылучанасць воднага аб'екта ў структуры лакальнага культурнага ландшафту. На тэрыторыі Сеннешчыны зафіксавана дзве культавых крыніцы з падобнай легендарнай этыялогіяй: ля вв. Заазер'е і Нямойта. «*Крынічка была, была. Вродзе бы правалілася там цэрква і званы адтуль ішлі. Знаю толькі, вада там была чыстая. Цяпер усё пазарасло. Тут такоя дрыгвястая места, ідзеш, бывала, рукой троху разгарнуў і вадзічка, чысценькая,*

светленькая» [1, с. 229]. На сакральную вылучанасць воднага аб’екта ўказвае не толькі званы зніклага храма, які могуць чуць людзі ў святочныя дні, але і сама невымернасць, бяздоннасць крыніцы. «*Крыніца была, эта ў канцы дзярэўні, пад Нямойту. Там і цяпер ідзеш, калоціцца ўсё. Гаворуць, цэрква стаяла і пашла на дно. Правалілася. Там як крыніца ўсе раўно. Мы, як малыя былі, жардзіну метраў пяць торкалі туды ў дзірку, а ўсёрна дна німа. Лезіць, лезіць, канца няможна найці. Каплічка стаяла. Там ваду свяцілі, давалі людзям*» [1, с. 228]. Амаль ідэнтычныя легенды фіксуюцца і ў памежных раёнах Магілёўшчыны: «*Гэта крынічка, када я была малай, а там быў шчавель, там яшчэ дзедава кабыла ўтапілася, мы туды хадзілі ў шчавель, казалі, што там царква была. На Макаўя. На курганку была цэрква і яна ўтапілася, і стала дрыгва, і стала крыніца. Эта дзяды нашы так казалі. Кажуць, там і цэрква ўтапілася разам з пеўчымі. Мы як былі малыя, усё хадзілі і ўсё лажымся: – «Поля, чуеш?» – «Не». – «А мне кажацца, пяюць». А ці яны там пелі. І была цэрква называлася Макаўя. Нам усягды насілі ваду з тэй крыніцы. І бацюшка тут, нескулькі гадоў, тут маліўся. Мой брацельнік прыязджаець, сходзіць туды: як нанова радзіўся*»[59].

На тэрыторыі сучаснай Смаленшчыны шэраг культавых крыніц таксама мае падобныя фальклорныя версіі свайго паходжання. Так 12 крыніц, вада якіх лічыцца цудадзейнай і лекавай, ля в. Карабец Дарагабужскага р-на, нібыта прабіліся на тым месцы, дзе правалілася пад зямлю царква. Аналагічным чынам далі пра сябе знаць «Грамучы калодзеж» ля в. Лука Ельнінскага і «Белы ручай» ля в. Беларучча Пачынкоўскага р-на: «Побач з вёскай Беларучча ёсць крыніца… Пра крыніцу ходзяць розныя чуткі. Гавораць, што ў даўнія часы на гэтым месцы стаяла царква. На маленне збіраліся людзі з усяго прыходу. Аднаго разу ў Духаў дзень ішла служба. Задуха была страшная. Нехта выйшаў на паперць перадыхнуць. І раптам убачылі, што царква стала апускацца ўсё ніжэй і ніжэй. Тыя, што выйшлі, засталіся на зямлі, астатнія праваліліся разам з царквой у падзем’е. Утварылася вялікая яма, напоўненая вадой…» [2, с. 111-113].

Палявыя даследванні, праведзеныя ў зоне беларуска-рускага памежжа, выявілі яшчэ адну культавую крыніцу (в. Мікуліна Руднянскага р-на Смаленскай вобл.), легендарнае паходжанне якой звязана з матывам зніклага храма. «*Там раньшэ была цэрьква, і што яна… Так разгаварівалі, такі разгавор я чула, што патанула яна ці што, я не знаю. І вот там крыніца была, усё вады хадзілі туды на Пяцінку, таму назвалася «Пяцінка». І бывала ідуць там, незнаю сколька тысяч. І там і папы, і сьвецюць, і яна (вада) свянцоная, і там дзеньгі кідаюць, і дзенег там многа*»[60].

Паданні пра храм, які праваліўся, шырока распаўсюджаны і вядомыя на ўсёй тэрыторыі Беларусі (шырэй – Еўропы). Як правіла, яны суадносяцца з даволі ўстойлівым наборам элементаў культурнага ландшафту, як прыроднага (азёры, пагоркі), так і антрапагеннага (гарадзішчы) паходжання [3, с. 190-197]. Як адзначыў А. Панчанка, у большасці выпадкаў «структурная схема апавяданняў пра храм, які праваліўся, можа быць акрэслена наступным чынам: свяшчэнны локус становіцца месцам канфлікту, які разгортваецца ў рамках апазіцыі *свяшчэннае/нячыстае* і *сваё/чужое* (матывы святатацтва, Божага гневу, нашэсця інтэрвентаў і да т.п.), пасля чаго царква правальваецца ці тоне, аказваецца пад зямлёй, па-за светам жывых»[61]. Пры гэтым, паводле міфапаэтычнага мыслення, «святыня» не прападае назаўжды, але перамяшчаецца ў «тагасвет», сакральны ярус светабудовы, адкуль падае знакі (гукі званоў, галасы пеўчых) людзям менавіта ў рытуальна-напружаныя моманты быцця (свята), калі мяжа паміж светамі робіцца максімальна празрыстай. І можна пагадзіцца з меркаваннем А. Панчанкі, што «ва ўяўленнях пра зніклы храм можна ўбачыць, па-першае, сімволіку з’яўлення адчыненага шляху з зямнога свету ў «іншы» – падземны ці паводны і, па-другое, дакладныя сведчанні пра існаванне гэтага свету, які падае весткі гукамі званоў…» [4, с. 148].

У выпадку з культавымі крыніцамі, якія з’явіліся ў выніку правалу царквы, сімвалічная прагматыка медыятыўнай зоны («царкавішча») праяўляецца ў найбольшай ступені рэльефна – крынічная вада прадметна ўвасабляе надзвычайныя патэнцыі тагасвету, якія адсутнічаюць у свеце людзей і дазваляюць выпраўляць ці прадухіляць розныя жыццёвыя дэвіяцыі (хвароба, чары і г.д.). Вобразна кажучы, ідэі чысціні, нараджэння, жыцця, увасобленыя стыхіяй вады, набываюць значэнне абсалюта, калі размова ідзе пра святую крыніцу, статус якой пацверджаны дзівоснай метамарфозай у рамках лакальнага культурнага ландшафту. Пры гэтым адзначым, што легендарныя гісторыі пра зніклы храм і святую крыніцу, якая з’явілася на яго месцы, з’яўляецца адметнай рысай традыцыйнай культуры Віцебска-Магілёўска-Смаленскага памежжа (шырэй можна казаць пра падняпроўскі рэгіён), у той час як на тэрыторыі Падзвіння гэты сюжэт сустракаецца даволі рэдка.

---

[59]Запісана Т. Валодзінай у 2014 г. ад Аўрамавай Ганны Еўдакімаўны, 1930 г.н. у в. Заходы Шклоўскага р-на.

[60]Запісалі У. Аўсейчык і У. Лобач у 2015 г. ад ад Дарожкінай Валянціны Стэфанаўны, 1929 г.н. у в. Горкі Руднянскага р-на Смаленскай вобл.

[61]А.А. Панченко, *Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Западной России*, Санкт-Петербург 1998, с. 148.

Другой характэрнай рысай ушанавання крыніц у разгляданым рэгіёне з'яўляецца тая акалічнасць, што значная колькасць вясковых святынь суаднесена з культам Параскевы Пятніцы, на якую ў народным праваслаўі ўсходніх славян «былі перанесеныя некаторыя сутнасныя прыкметы і функцыі галоўнага жаночага боства славянскага пантэона – Мокашы: сувязь з жаночымі работамі (асабліва з прадзеннем і шыццём), са шлюбам і дзетанараджэннем, з зямной вільгаццю» [5, с. 631]. У зоне беларуска-рускага памежжа культавыя крыніцы ў гонар Параскевы Пятніцы маюць, як правіла, устойлівую народную назву «Пяцінка», што супадае і з назвай дня ўшанавання – дзявятая альбо адзінаццатая пятніца пасля Вялікадня, калі адбываецца асвячэнне крыніцы і масавае паломніцтва да яе. Культавыя крыніцы такога тыпу («Пяцінкі») вядомыя ў Віцебску, ваколіцах Суража Віцебскага р-на, ля г. Дуброўна, в. Лемніца Талачынскага р-на і вв. Жаробычы, Пятніцкія на Шуміліншчыне; у вв. Баскакава, Мікуліна, Сокарава Гагарынскага, Руднянскага, Дзямідаўскага раёнаў Смаленскай вобласці. Паказальна, што ў цэнтральных раёнах Беларускага Падзвіння найбольш шанаванымі з'яўляюцца крыніцы, суаднесеныя народнай традыцыяй з мужчынскімі персанажамі хрысціянскага пантэону: Янавы крыніцы ля вв. Бабруйшчына і Чарневічы Глыбокскага р-на, Барысаглебская, Іллінская і Ушэсценская крыніцы ля вв. Наўліца, Стайкі, Сарочына Полацкага і Ушацкага раёнаў.

Падобная канцэнтрацыя «Пяцінак» менавіта ў зоне беларуска-рускага памежжа, магчыма, тлумачыцца інтэнсіўным міжкультурным і міжэтнічным узаемадзеяннем у азначаным рэгіёне, бо культ Параскевы Пятніцы ў найбольшай ступені характэрны для рускай традыцыйнай культуры. «Рускія называлі Параскеву Пятніцу «земляной і вадзяной матушкай», прыпісвалі ёй уладу над вадой і крыніцамі. Параўнай шматлікія паданні пра абразы Параскевы Пятніцы, якія з'явіліся ў крыніцы ці калодзежы, пасля чаго такая крыніца атрымлівала цудадзейную сілу лекаваць хворых. Побач з імі ўсталёўвалі капліцы, крыжы, абразы Параскевы Пятніцы. Да такіх месцаў у дзень св. Параскевы, на Іллінскую пятніцу і некаторыя іншыя святы рабілі хросныя хады, там адпраўляліся службы. Хворыя прыносілі туды свае «заветы» – ахвярапрыношанні святой: манеты, стужкі, кашулі, хусткі, ручнікі ці авечую воўну…» [5, с. 632]. Паказальна, што культавыя крыніцы ў іншых раёнах Віцебшчыны, звязаныя з Параскевай альбо ананімным жаночым персанажам, таксама лакалізуюцца ў зоне беларуска-рускага памежжа, але ўжо на Пскоўскім яе ўчастку: Дзявочыя калодзежы ля вв. Янчыкава і Жыхары Полацкага і крыніца Пяцінка ля в. Гавенькава Верхнядзвінскага раёна: «*Бачуць людзі: прышла ікона сьвятая Божай Мацеры і села лі бяроскі. Людзі ўзялі яе акуратна і занясьлі ў царкву ў Росіцы. Глідзяць – ікона апяць прышла і села лі бяроскі. Дагадаліся людзі, што знак гэна Божы. Выкапалі на том месьці калодзіц. А лі яго тапарамі зрубілі цэркву малінькую. Зьдзелалі хрэст. Гаварылі, вада там была сьвітая – памый той вадой, хто балеў, то ці памрэць зразу, калі ні на жысь, ці жыць будзіць доўга*» [6, с. 30].

Згадкі пра сакральны жаночы персанаж, дзякуючы якому і з'яўляецца святая крыніца, фіксуюцца і на Віцебска-Смаленскім памежжы паралельна з легендай пра храм, які праваліўся на месцы воднай святыні: «*А яшчо там Пяцінка – тожа сьвятая крынічка.* – А можа гаварылі, чаго яна сьвятая? – *Там, вродзе, стаяла і хатка такая, называлась Пяцінка. І жэньшчына, яна вродзе бы там пагібла, як сьвятая. І назвалі крынічку гэту «Пяцінка». Эта даўно [было]*»[62].

Асобны, вельмі разгорнуты інфармацыйны блок, які датычыцца вясковых святынь, складаюць наратывы, прысвечаныя актуальнай гісторыі культавых крыніц. Перадусім, гэта асабістыя ўспаміны старажылаў (ці пераказ са слоў бліжэйшых сваякоў), якія, у адрозненне ад легендарных звестак, эмацыйна афарбаваныя і характарызуюцца дастатковай колькасцю дэталяў, падрабязнасцяў, удакладненняў і каментарыяў. У наратывах падобнага роду можна вылучыць некалькі ядравых момантаў, якія для мясцовага жыхара выступаюць як неаспрэчны доказ святасці крыніцы і яе высокага сакральнага статусу ў межах усёй акругі. Найперш, падкрэсліваецца устойлівасць, трываласьць традыцыі ўшанавання ў рамках лакальнай супольнасці, што робіцца са спасылкай як на ўласны, так і на калектыўны вопыт вясковага соцыуму. «*Хадзілі на Пяцінку кажны раз. У калхозі ж нам выхадныя не давалі, усё работалі. Дык мы, бывала, з брыгадзірам ладзім, і тады ён нам кідаець: сяньні кінець сколька сотак, заўтра<…> Касілі тады. І каб нам прагулу не было, а то ж накажуць тады, праўленьне. А самі ўсё ўрэмя пайдзём на Пяцінку. Служэньне было бальшое, і народу дужа многа, цяпер ці ходзіць стока. І тады кругом цэрквы абыйдуць, цэрква ў Мікуліне бальшая, і ідуць на крыніцу. А крыніца, там ішчо дальшэ крыніца. Крыніцу тую пасьвяшчаюць, пяюць дужа эта папы...*»[63].

Надзвычайны статус крыніцы падкрэсліваецца значнай геаграфіяй яе ўшанавання і вялікай колькасцю паломнікаў, што прыходзілі да яе здалёк у святочны дзень: «– І людзі хадзілі па вадзічку? – *Да, усё ўрэмя. Скока я помню, усё ўрэмя Пяцінка. Эта цяпер ужо так, а бувала ж, госпадзі, пяшком<…>*

---

[62]Запісаў У.Лобач у 2015 г. ад ад Пандэкі Браніславы Казіміраўны, 1931 г.н. у в. Мікуліна Руднянскага р-на Смаленскай вобл.
[63]Запісалі У. Аўсейчык і У. Лобач у 2015 г. ад ад Дарожкінай Валянціны Стэфанаўны, 1929 г.н. у в. Горкі Руднянскага р-на Смаленскай вобл.

Цяпер усё асфальт, машыны, усё, а раньшэ пяшком прыхадзілі і з МОПРа, і з Кудрыц, і з Карташэвіч, з округа, што ёсць, усе сюда прыхадзілі к этай Пяцінке. І бывала ж, я гавару, бывала прыходзяць сюды, к Пяцінке ўсі, округ увесь. Тут было людзей у кажнай хаце, нанач прыхадзілі людзі, і кажнай хаце начавалі людзі. І бабы, і мужчыну – усі, і маладыя, і старыя»[64].

Асобнае месца ў калектыўнай памяці супольнасці займаюць выпадкі ці спробы апаганьвання альбо знішчэння мясцовай святыні, што адназначна ацэньваецца як цяжкі грэх, за які наступае абвязковае пакаранне з боку вышэйшых сіл. «Агрэсіўнае ўварванне ў сакральную прастору і яе парушэнне знайшло адлюстраванне ў народным светапоглядзе з улікам традыцыйных уяўленняў пра святасць і грахоўнасць, непазбежнай адплаце за ўчынены грэх, асаблівай «цяжкай» ці «не сваёй» смерці…» [7, с. 272]. Цяжкасць і недаравальнасць грахоўнага ўчынку акцэнтуюцца ў аповядах тым фактам, што злачынцам з'яўляецца «свой» чалавек, прадстаўнік мясцовай грамады, які «выслужваецца перад начальствам, удзельнічае ў разбурэнні за грошы ці здзекваецца ў стане п'янага куражу. Менавіта ягоны статус «свайго» і вызначае абурэнне і асуджэнне з боку апавядальніка, а таксама справядлівасць адплаты» [7, с. 273].

Зразумела, што апавяданні такога кшталту бытуюць толькі там, дзе мелі месца рэальныя прэцэдэнты свядомай знявагі святыні, як тое адбылася з крыніцай Пяцінкай у в. Мікуліна на Смаленшчыне. «*Значыць, раньшэ камуністы былі, аны Богу ня верылі. Ну і вот, у нас быў Дарожкін, прэдседацель, а быў такі Бешэнчук, на трактары работаў. Ён яму заплаціў што там, і паслаў яго: Ідзі зарый крынічку. Пяцінку эту. Доміка ужэ не было, но тока што быў струбчык быў здзелан, і акуратненькая была. І ён (трактарыст) паехаў, і зарыў. Ну і што вы думаеце? І тот жа ж год і жонка памёрла, і скот памёр, увесь падох, і сына забілі! І ён астаўся адзін. А вот Бог пакараў як! Тут ужо ніхто не салгець, ніхто ня выдумаець. Патаму шта, усё на яву. Зарыў як то крынічку – усё зарыў, усё! А тады ўжо сталі тайком, людзі рассыпалі тайком. Пры савецкай ўласьці*»[65].

Яшчэ адзін важны момант, які практычна заўсёды фігуруе ў аповядах пра культавыя крыніцы, датычыцца сімвалічнай прагматыкі ўшанавання водных аб'ектаў і грунтуецца на глыбокай веры ў іх цудадзейнасць і здольнасць лекаваць ці прадухіляць хваробы. Іначай кажучы, размова ідзе пра тое, як і ад чаго дапамагае вада культавай крыніцы. лекавых здольнасцях, якія мясцовым насельніцтвам Вельмі часта лекавыя здольнасці святых крыніц характарызуюцца мясцовым насельніцтвам абагульнена і формульна: «ад усякіх хвароб», «ад усяго памагае», «для здароўя» і да т.п. «*Хадзілі ў цэркаў, дык гэта, я сама хадзіла. За вадой, там крынічка<…> Тая вада памагала ад усяго, ад усіх балезьняў, ад усяго на свеце. Вот будзіць Купала, а перад Купаллем – Пяцінка, і тада ходзюць за вадой. А вадзічка тая дужа палезна, яна для здароўя памагаець, яна ад усяго на свеце, гэта ж Божанька, там царква была. Мы хадзілі, на цэлы год вадзічкі набіралі. Толькі з бутылкі не нада піць дзетка. Нада naліваць так, у ва што-небудзь*» (Віцебскі р-н) [1, с. 223].

Універсальныя лекавыя ўласцівасці вады культавай крыніцы могуць пэўным чынам удакладняцца інфармантам, які ўказвае на канкрэтныя сферы і прыёмы яе выкарыстання: «*Памагаець, і ўсі вот бяруць. Ат усяго яна, ат усяго вадзічка. Глаз там, і ў хлеве сьвецюць, у каго ёсьць скаціна, і ў хаце сьвецюць. Крышчэнская і Пяцінская вада – эта ўжо сьвятая*»[66].

Такім чынам, аналіз фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў паказвае, што ў рэгіёне беларуска-рускага памежжа ўшанаванне культавых крыніц з'яўляецца важным элементам традыцыйнай духоўнай культуры мясцовага насельніцтва як у дыяхроннай, так і сінхроннай перспектыве. Да рэгіянальнай спецыфікі можна аднесці значную колькасць святых крыніц «Пяцінак», суаднесеных з вобразам Параскевы Пятніцы, калектыўнае паломніцтва да якіх адбываецца ў дзявятую альбо адзінаццатую пятніцы пасля Вялікадня.

ЛІТАРАТУРА

1. Полацкі этнаграфічны зборнік / уклад., прадм. і паказ. У. Лобача.- Вып. 2: Народная проза беларусаў Падзвіння. У 2 ч. Ч. 1. – Наваполацк: ПДУ, 2011. – 292 с.
2. Кошелев, Я. Р. Смоленщина: народная поэзия исторической памяти/Я. Р. Кошелев. – Смоленск: Изд. СмолГУ, 2007. – 171 с.
3. Лобач, У.А. Міф. Прастора. Чалавек: беларускі традыцыйны ландшафт у семіятычнай перспектыве / У.А. Лобач. – Мн.:Тэхналогія, 2013.- 511 с.
4. Панченко, А. А. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Западной России / А. А. Панченко. - СПб.: Алитейя, 1998. – 298 с.
5. Левкиевская, Е. Е., Толстая, С.М. Параскева Пятница / Е.Е. Левкиевская, С.М. Толстая // Славянские древности: Этнолингвинистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н.И.Толстого.– Т.3: Круг–Перепёлка.– М.: Междунар. отношения, 2004.– С.630-634.

[64]Запісаў У. Лобач у 2015 г. ад ад Пандэкі Браніславы Казіміраўны, 1931 г.н. у в. Мікуліна Руднянскага р-на Смаленскай вобл.
[65]Запісаў У. Лобач у 2015 г. ад ад Пандэкі Браніславы Казіміраўны, 1931 г.н. у в. Мікуліна Руднянскага р-на Смаленскай вобл.
[66]Запісаў У. Лобач у 2015 г. ад ад Пандэкі Браніславы Казіміраўны, 1931 г.н. у в. Мікуліна Руднянскага р-на Смаленскай вобл.

6.Лобач, В. Святые источники Белорусского Придвинья (по материалам народной прозы) / В. Лобач // Живая старина. – 2010. – 4. – С. 30 – 33.
7. Буйских, Ю. «Кара Божья» и «Чудо Господнее» в рассказах об осквернении святынь в текстах современной украинской крестьянской традиции / Ю. Буйских //Acta Baltico-Slawica. – 2014. – V. 38. - S.263-278.

Артыкул падрыхтаваны ў рамках гранта БРФФИ-РГНФ «Традиционный культурно-языковой ландшафтбелорусско-русского (Витебско-Смоленского) пограничья XX – начала XXI в.: символика фольклорныхобразов, ритуальные функции и их коммуникативные репрезентации», дамова №Г14РП-003.

Люкевіч Ю.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАНСФАРМАЦЫЯ АБРАДАЎ, ЗВЯЗАНЫХ З ПЕРАДВЯСЕЛЬНЫМ ПЕРЫЯДАМ, НА ЗАХОДНІМ ПАЛЕССІ

Абрады передвясельнага комплексу з'яўляюцца пачаткам вясельнага цыкла і выконваюць прэлімінарную функцыю. Аналізуючы працы даследчыкаў вясельнай абраднасці Заходняга Палесся, можна вызначыць пэўную структуру передвясельнага цыкла, якая з'яўляецца абагульняючай для дадзенага рэгіёна.

Першым этапам передвясельнага комплексу з'яўляецца сватанне, аднак, у адпаведнасці з некаторымі лакальнымі традыцыямі Заходняга Палесся, існаваў этап падрыхтоўкі да сватання, названы мясцовым насельніцтвам як *пэрэпыты, запыты, даведкі.* Па апісаннях вяселля Пінскага павета, змешчаных у зборніку «Працы этнаграфічна-статыстычнай экспедыцыі ў Заходне-Рускі край, накіраванай Рускім геаграфічным таварыствам» П. Чубінскім, сям'я хлопца перад тым, як наведацца ў сваты, пасылала ў хату дзяўчыны сваху, якая за размовай павінна была даведацца, ці маюць бацькі намер выдаць сваю дачку. На ўсялякі выпадак сваха несла з сабой бохан хлеба і пры станоўчым адказе абменьвалася ім з гаспадарамі, а ўжо на наступны дзень бацька хлопца з двума жанатымі мужчынамі са свайго роду ішлі ў сваты [1, с. 644]. У Столінскім раёне нават існуе ўстойлівы выраз «*Хлеб абмянялі*», што азначае згоду на сватанне [2, с. 21]. На Пружаншчыне і Бярозаўшчыне *запытамі* называлі імкненне хлопца даведацца аб стаўленні дзяўчыны да яго кандыдатуры ў якасці жаніха. Калі дзяўчына выказвала сімпатыю хлопцу і была не супраць узяць з ім шлюб, хлопец разам са сватам і свахай ішлі ў *залёты* (сваты). Імкненне дазнацца аб стаўленні дзяўчыны і яе бацькоў да хлопца загадзя тлумачыцца бояззю атрымаць адмову падчас сватання. На Заходнім Палессі сватам, якім адмовілі дзяўчына або хто-небудзь з яе родных, выносілі гарбуз ці бурак, што для хлопца лічылася ганьбай. З прычыны гэтага, сватацца часцей за ўсё ішлі ўвечары, а часам нават і ноччу [2, с. 21].

Кола ўдзельнікаў падчас сватання ў залежнасці ад лакальных асаблівасцяў адрозніваецца. Так, на Піншчыне з боку жаніха ў сваты найчасцей адпраўляўся бацька і два мужчыны з яго роду [1, с. 644], на Бярозаўшчыне ў сваты ішоў жаніх са сватам і свахай [4, с. 91], а ў Лунінецкім раёне – маці хлопца з нявесткай або хроснай [3, с. 270].

Традыцыйна падчас сватання гутарка ішла ў выглядзе рытуальных дыялогаў, у якіх часцей за ўсё назіраўся сталы паралелізм. Найбольш распаўсюджаныя формы параўнання жаніха і нявесты – пара бык і цялушка: «*…мы чулы, шчо ў вас тёлка е. Як бы то вашую тёлучку до нашуго бычка…*» (в. Бельск, Кобрынскі раён); радзей – гусак і гуска, цяля і воўк: *«Дай, Божэ, коб было гожэ. Коб нашэму тэляты воўка пойматы»* [4, с. 92].

Сучасны абрад сватання праходзіць па папярэдняй дамове пасля прапановы «рукі і сэрца». У сваты найчасцей адпраўляецца жаніх са сваімі бацькамі. Рытуальныя дыялогі, калі і прысутнічаюць, то ўспрымаюцца як жарт.

Пасля сватання адбываўся наступны этап передвясельнага комплексу, які найчасцей меў назву *запоіны,* радзей – *заручыны, карандаш.* Ён уяўляў сабой афіцыйную, адкрытую сустрэчу сваякоў пасля сватання. Найчасцей падрыхтоўчы этап на Заходнім Палессі ўтрымліваў у сабе або заручыны, або запоіны, аднак на Кобрыншчыне сустракаецца размежаванне запоінаў і заручынаў як двух самастойных этапаў, а вось на Піншчыне заручыны ўваходзілі ў этап сватання і адзначаліся на трэці дзень [1, с. 645]. Запоіны і сёння ўваходзяць у заходнепалескі передвясельны комплекс. У параўнанні з сватаннем на запоіны запрашаюць большую колькасць людзей, прысутнасць хросных бацькоў падчас гэтай падзеі абавязковая.

У адрозненне ад іншых рэгіёнаў Беларусі, Заходняе Палессе вызначаецца наяўнасцю традыцыі «даваць аглашэнне» ў царкве: «*Як одбулы запоіны, то вжэ чэрэз кількі дён ішлы до батюшкы і казалы, шчо такый-то і такая-то будуть вынчатысь. І як служылося в цэркві, то на службі батюшка давав*

оглашэнне. І хто знав прычыну, шо воны ны могуть вынчатысься міг сказаты. Чы рудына воны, чы шэ шчо…» (Кобрынскі раён). Найчасцей такое аглашэнне ў царкве рабілі тры разы, што аддзяляла запоіны ад вяселля на тры тыдні. Звычай даваць аглашэнне і сёння, але вельмі рэдка, можна сустрэць у традыцыйнай культуры Брэстчыны.

Пасля аглашэння ў апошні чацвер перад вяселлем у некаторых раёнах Заходняга Палесся адбываліся *перапросіны, довідкы,* або *даведзіны.* Апісваючы вяселле Бярозаўшчыны і Пружаншчыны ў кнізе «Люд беларускі. Вяселле», М. Федароўскі адзначаў, што даведзіны не заўсёды адбываліся ў чацвер, вельмі часта яны злучаліся з дзявочым вечарам у суботу [4, с. 93]. Галоўная мэта, якую неслі ў сабе даведзіны, – пацвердзіць чарговы раз, што вяселле адбудзецца, бо на Брэстчыне запоіны (заручыны) не з’яўляліся актам канчатковай згоды, і пакуль не адбыўся абрад выпякання каравая, вяселле можна было адмяніць. Калі здаралася такое, што вяселле адмянялася, то сям’я, па чыёй ініцыятыве адмянілі абрад, выплачвала іншаму боку выдаткаваныя сродкі.

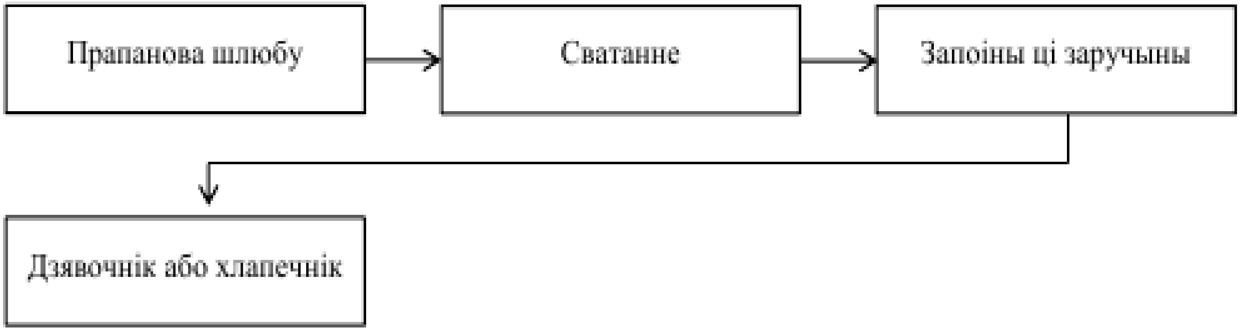
У апошні дзень перад вяселлем адбываліся запросіны (запрашэнне гасцей). Дадзены этап падрыхтоўчага перыяду вяселля зафіксаваў П. Чубінскі на Піншчыне. У гэты дзень адбывалася запрашэнне гасцей на вяселле. Маладая і яе маці або брат абыходзілі хаты родных і сваякоў і запрашалі на вяселле, а калі былі родныя ў іншых вёсках, то ім адпраўлялі хлеб [1, с. 646]. Гэты звычай быў характэрны амаль для ўсяго Заходняга Палесся. На Бярозаўшчыне і Пружаншчыне малады і маладая разам са сваімі дружкамі абыходзілі ўсю вёску, каб запрасіць на вяселле. Запрашалі ўсіх людзей, якія сустракаліся па дарозе, аднак прыходзілі на вяселлі толькі тыя, каго запрашалі ў іх хаце, астатнія запрашаліся фармальна. Разам з запрашэннем існаваў звычай прасіць прабачэння ў жыхароў вёскі. Сучасная вясельная абраднасць амаль страціла гэты звычай, запрашэнне гасцей адбываецца найчасцей па пошце або тэлефоне.

Вечар у суботу перад вяселлем меў назву *вынкы, выночкы, зборная субота, збірлывы вэчор, вэлён.* Зборная субота – адна з характэрных рыс вяселля Заходняга Палесся. Дзеянні дадзенага абраду праходзілі ў хаце маладой. На зборную суботу запрашаліся сяброўкі маладой, якія павінны былі сабраць для маладой вэлюм. На Брэстчыне быў распаўсюджаны звычай у суботу перад вяселлем прывозіць чаравікі маладой. Дзеля гэтага малады з дружкай, братамі і сёстрамі прыязджалі да маладой *«на вынкы».* Збіраючы маладой вянок (пераважна з руты), дзяўчаты спявалі абрадавыя песні. У параўнанні з іншымі этапамі перадвясельнага комплексу абрад зборнага вечара вызначаўся вялікай колькасцю спецыяльных песень, больш абрадавых песень выконвалася толькі на каравайным абрадзе. Калі вянок быў зроблены, малады павінен быў выкупіць яго ў дзяўчат, а пасля выкупу пачыналася застолле. Зборная субота ў сучасным перадвясельным комплексе змянілася дзявочнікам і хлапечнікам, якія прынята праводзіць асобна адзін ад аднаго.

Завяршальны этап падрыхтоўчага перыяду вясельнай абраднасці на Заходнім Палессі – каравайны абрад. Выпяканне рытуальнага хлеба завяршала перадвясельны комплекс і пачынала вяселле. Уваходзячы ў структуру Палескага вяселля, каравайны абрад меў адметныя абрадавыя падзеі. Пачыналася ўсё са збору каравайніц. Удзельнікі каравайнага абраду павінны былі адпавядаць вызначаным у традыцыйным грамадстве рысам: плоднасцю, дзетнасцю, працавітасцю, лічыцца добрымі гаспадынямі, мець павагу з боку мясцовых жыхароў, а таксама быць шчаслівымі ў шлюбе. Пасля збору ўдзельнікаў пачынаўся працэс зачынання каравая, якім традыцыйна кіравала старэйшая каравайніца, пераважна хросная маці. Калі каравай быў гатовы, яго ўсаджвалі ў печ. Для здзяйснення гэтай справы часцей за ўсё запрашалі мужчыну. Прысутнасць на каравайным абрадзе мужчыны – адна з вызначальных рыс Заходняга Палесся. Спечаны кававай упрыгожвалі і пасля яго выкупу выносілі ў клець. Кожны этап каравайнага абраду суправаджаўся адмысловымі абрадавымі песнямі. Каравайныя песні і прыгаворы яшчэ існуюць у памяці сталых жыхароў Заходняга Палесся, і захаванне гэтага кампанента гаворыць пра значнасць дадзенага абраду ў структуры заходнепалескага перадвясельнага комплексу. Абрад выпякання каравая трансфармаваўся ў працэс заказу рытуальнага хлеба ў каравайніцы, да яе асобы, як і раней да каравайніц, утрымліваюцца асабістыя патрабаванні. Насельніцтва Заходняга Палесся не толькі ацэньвае яе майстэрства, але і звяртае ўвагу на тое, каб каравайніца не была ўдавой: «*В нашому сэлі на вэсілле трэба коровай. Вжэ як колысь його ны пыкуть і пісні ны спывают. В одыных маты хрышчона спыче, другыйі на заказ бэруть. Дывляцця, коб коровайныця ны була вдовыцюй, ну і коб сама була добрая господыня*» (Вера Мікалаеўна Кірыеўская 1939 г.н., в. Магдалін, Кобрынскі раён).

Трансфармацыю абрадаў падрыхтоўчага перыяду можна прадставіць у выглядзе схемы.

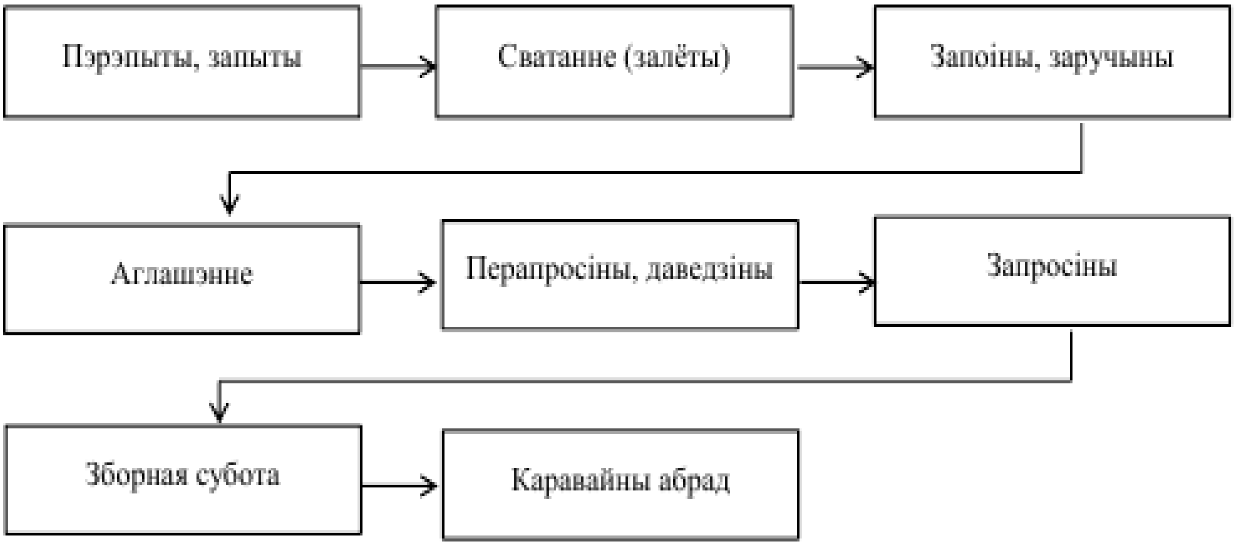
Сучаснае вяселле:



Ма

л. 1 - Структура сучаснага перадвясельнага комплексу

Традыцыйнае вяселле:



Ма

л. 2 - Структура традыцыйнага перадвясельнага комплексу

Сучасны перадвясельны комплекс Заходняга Палесся страціў мноства элементаў традыцыйнай вясельнай абраднасці, а захаваныя элементы зведалі трансфармацыю. Так, зборная субота змянілася дзявочнікам і хлапечнікам, запыты – прапановай «рукі і сэрца», сватанне не ўтрымлівае ў сабе рытуальныя дыялогі, а выпяканне каравая замянілася заказам яго ў каравайніцы-майстрыхі. Аднак, нягледзячы на пералічаныя змены, на Заходнім Палессі прысутнасць традыцыйных элементаў вясельнай абраднасці ў параўнанні з іншымі рэгіёнамі Беларусі значна большая.

ЛІТАРАТУРА

1.Чубинский, П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования / П. П. Чубинский. – СПб., 1877. – 696 с.
2.Палескае вяселле / Уклад. і рэд. В. А. Захаравай. – Мн.: Універсітэтскае, 1984. – 303 с.
3.Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6. т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кн.1. – Мінск, 2008. – 559 с.
4.Федароўскі, М. Люд беларускі. Вяселле / М. Федароўскі. – Мінск: Полымя, 1991. – 123 с.

Мілаш Я.А. *(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ТРАДЫЦЫІ ЎШАНАВАННЯ СВЯТЫХ У СУЧАСНЫХ ХРЫСЦІЯНСКІХ ТРАДЫЦЫЯХ БЕЛАРУСІ

Сучасныя хрысціянскія традыцыі Беларусі ўяўляюць сабой сукупнасць пэўных элементаў асноўных хрысціянскіх канфесій. Гэта ўшанаванне Багародзіцы і яе цудадзейных абразоў, мясцовых (беларускіх) святых, ужыванне ў богаслужэнні і рэлігійнай практыцы беларускай мовы, падрыхтоўка ўласных кадраў духавенства – усіх тых элементаў, якія і вызначаюць этнічную прыналежнасць хрысціяніна. Вядома, што многія рэлігійныя традыцыі маюць такі моцны ўплыў на жыццё пэўнага этнаса, што становяцца яго неад’емнай часткай і пачынаюць у многім прадвызначаць паводзіны чалавека, яго вобраз жыцця і вобраз думкі, менталітэт. А калі рэлігійныя традыцыі становяцца пэўнай этнічнай адметнасцю, то, на думку

аўтара, такія з'явы пачынаюць іграць ролю нацыянальных рысаў пэўнага народа. Дадзены артыкул прысвечаны сучасным традыцыям ушанавання святых католікамі і праваслаўнымі і іх уплыву на этнічныя працэсы на Беларусі, на грамадскае і культурнае жыццё беларускага этнасу.

На дадзены момант спецыяльных прац і артыкулаў, якія б цалкам раскрывалі названую тэматыку, не існуе. Ёсць асобныя працы такіх беларускіх навукоўцаў, як А.У. Гурко, Г.І. Каспяровіч, Э.С. Ярмусік і інш. аўтараў, працы якіх прысвечаны хрысціянскім традыцыям увогуле. Таму асноўнай крыніцай для вывучэння традыцый ушанавання святых на Беларусі паслужылі спецыяльныя артыкулы і асобныя выданні Праваслаўнай царквы і Каталіцкага касцёла, прысвечаныя гісторыі жыццій і традыцыям ушанавання пэўных святых, а таксама вынікі здзейсненных аўтарам палявых даследванняў (апытання вернікаў) у розных рэгіёнах краіны. Збор палявога этнаграфічнага матэрыялу ажыццяўляўся ў 2013 – 2015 гг. Былі апытаны вернікі г. Гродна і Гродзенскай вобласці (г. Навагрудак, г. Шчучын), г. Пінска і Пінскага раёна (в. Парахонск, Ставок, Крыўчыцы) Брэсцкай вобласці, гарадоў Полацк і Наваполацк Віцебскай вобласці, г. Мінска і Мінскага раёна (г. Смалявічы). Усяго было апытана 120 чалавек, сярод якіх 80% склалі вернікі праваслаўнага веравызнання і 20% – каталіцкага.

Адной з асноўных рысаў традыцыі ўшанавання святых у сучаснасці з'яўляецца, з аднаго боку, – пераемнасць, працяг традыцый ушанавання тых святых, якія карысталіся павагай беларусаў ужо некалькі сот год, а з іншага боку – стварэнне новых традыцый, кананізацыя новых святых, якія адносна нядаўна адышлі ў вечнасць. Як і раней, самым папулярным святым сярод праваслаўнай часткі беларусаў застаецца святы Мікалай Дзіватворац. Амаль усе апытаныя праваслаўныя вернікі на пытанне «Якіх святых вы ўшаноўваеце?» адказалі – «Святы Мікалай». Хоць названы святы аднолькава ўшаноўваецца і Каталіцкай, і Праваслаўнай цэрквамі, але толькі адзін католік ўзгадаў св. Мікалая ў сваім адказе. Самымі папулярнымі сярод вернікаў каталіцкага веравызнання аказаліся святыя Андрэй Баболя, Францішак, Тэрэза, Антоні, Юзаф, Пётр і Павел, Арханёл Міхаіл. Існуюць, канешне, дагэтуль і рэгіянальныя адметнасці ўшанавання культу пэўных святых. На поўдні краіны таксама, як і сотні год таму, ушаноўваюць святую Варвару і святога Панцеляймона – аб гэтым сведчаць і вынікі палявых даследаванняў [1, арк. 23, 25, 31, 131]. Акрамя гэтых святых, праваслаўныя вернікі таксама ўзгадваюць св. Матрону Маскоўскую, св. Серафіма Сароўскага, Сергія Раданежскага, што кажа аб моцным уплыве Рускага праваслаўя на мясцовыя традыцыі [1, арк. 25,28,36]. Праваслаўныя паўночных і цэнтральных раёнаў Беларусі асаблівым чынам ушаноўваюць св. Еўфрасінню Полацкую. Мяркуючы па выніках апытання, Полацк застаецца адным з самых важных культавых месцаў для вернікаў, прычым не толькі для праваслаўных, але і для каталікоў. Апытаныя адзначаюць Полацк як «святое месца», куды імкнуцца здзейсніць паломніцтва і ўшанаваць рэліквіі св. Еўфрасінні [1, арк. 62, 76, 79].

А сярод каталікоў поўначы і поўдня, таксама традыцыйна, найбольш распаўсюджаны культ св. Андрэя Баболі. У г. Янаў Палескі, дзе ў 1657 годзе быў замучаны знакаміты езуіт, з Пінска штогод выпраўляецца пешая пілігрымка. Апытаныя католікі адзначаюць, што Янаў з'яўляецца «святым месцам», дзе яны імкнуцца пабываць і памаліцца там да св. Андрэя Баболі [1, арк. 17]. А ў апошні час асаблівую папулярнасць на гэтых тэрыторыях набыў культ благаслаўлёнага ксяндза Мечыслава Багаткевіча, які навучаўся ў Пінскай семінарыі і быў замучаны гітлераўцамі ў 1942 годзе ў в. Беразвечча. Асабліва да папулярызацыі гэтага мучаніка, па словах ксяндза-прэфекта Пінскай семінарыі, спрычыняюцца клерыкі: «*Калі адбываліся юбілейныя святкаванні святога Мечыслава Багаткевіча, то ў семінарыі адбываліся спектакль і пастаноўкі, прысвечаныя гэтаму святому. Таксама адбываліся пілігрымкі да месца працы святога. І на Віцебшчыне, дзе ён быў забіты, таксама існуе яго культ. Семінарысты прымаюць у гэтым актыўны ўдзел*». [1, арк. 47] Калі казаць аб паўночна-заходніх тэрыторыях Беларусі, то тут асаблівай пашанай карыстаецца культ св. Казіміра (Каралевіча), які з'яўляецца патронам Гродзенскай дыяцэзіі. У гэтай з'яве можна назіраць пераемнасць каталіцкіх традыцый паміж пакаленнямі яшчэ з часоў Вялікага княства і Рэчы Паспалітай. Сярод сучасных грэка-католікаў найбольшай папулярнасцю карыстаецца св. Язафат Кунцэвіч (у Полацк, каб ушанаваць гэтага святога, штогод летам выпраўляецца чатырохдзенная пешая пілігрымка), Еўфрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Параскева Полацкая і святыя полацкія пакутнікі (манахібазыльяне, забітыя Пятром I) [1, арк. 45; 11].

Па-ранейшаму, ушанаванне пэўных святых носіць сярод вернікаў Беларусі надканфесійны характар. Амаль 10% апытаных католікаў на пытанне «Якіх беларускіх святых вы ведаеце?» адказалі – Еўфрасіння Полацкая і Кірыла Тураўскі [1, арк. 64, 110, 120]. Таксама, як ужо ўзгадвалася вышэй, агульнай пашанай і праваслаўных, і католікаў карыстаецца св. Мікалай. Сярод праваслаўных вернікаў ён вядомы як дзіватворац, а сярод каталікоў – як дапаможнік убогіх і церпячых, а таксама як святы, што прыносіць на Божае нараджэнне дзецям падарункі. І для католікаў, і для праваслаўных характэрна асаблівае ўшанаванне тых святых, у гонар якіх названы мясцовы храм, або абраз ці рэліквіі (мошчы) якога знаходзяцца ў мясцовай царкве (касцёле) і лічацца цудадзейнымі. У такіх святынях існуюць спецыяльныя набажэнствы да гэтых святых, а ў

дзень успаміну божых угоднікаў ладзяцца штогадовыя прастольныя святы (фэсты). Звычайна, да такіх святаў рыхтуюцца ўсім прыходам: прыбіраюць тэрыторыю вакол святыні, упрыгожваюць сам храм, запрашаюць гасцей: *«Всегда готовят храм. Стараются приносить цветы, что-то обновляется. И всегда есть желание посещать храм. Приезжают много верующих из других деревень, совершаются крестные ходы вокруг храма, очень всё торжественно»* [1, арк. 25]. На галоўныя ўрачыстасці збіраюцца вернікі з усяго наваколля, некаторыя едуць здалёк.

Увогуле, для веруючага чалавека ўшанаванне пэўнага святога вынікае з калектыўнага і асабістага духоўнага вопыту і досведу. Тут зліваецца ў адно і веданне жыція святога, і ўшанаванне яго абраза, і ўдзел у паломніцтве да месцаў яго жыцця або смерці. Вернік, перш чым маліцца да нейкага святога, напачатку знаёміцца з чужым (народным) досведам (або ад іншых вернікаў, або ад святароў, або з царкоўнай літаратуры), а ўжо потым сам пачынае маліцца да гэтага святога і дзяліцца ўжо сваім уласным духоўным вопытам з іншымі.

Таксама ў беларускіх вернікаў існуюць пэўныя ўяўленні аб звароце да пэўных святых з пэўнага нагоды. Сярод апытаных праваслаўных значная частка вернікаў выказалася аб малітве ў патрэбе здароўя да святога Лукі Крымскага [1, арк. 91, 92]. А сярод каталікоў існуе сталае ўяўленне аб тым, што пры згубе чагонебудзь неабходна маліцца да св. Антонія Падуанскага [1, арк. 42, 110] . Таксама праз заступніцтва св. Монікі можна маліцца за сваіх дзяцей, бо і яна малілася за навяртанне да Бога свайго сына (св. Аўгустына) 17 год [1, арк. 42]. Праваслаўныя вернікі за дзяцей моляцца да святых Пятра і Феўроніі [1, арк. 36]. І праваслаўныя, і католікі адзначаюць, што моляцца да св. Ваніфацыя (Баніфацыя) з просьбай аб пазбаўленні ад алкагольнай залежнасці сваіх родных [1, арк. 2]. Па-ранейшаму з просьбай аб дажджы хрысціяне звяртаюцца да святога Іллі.

З самага пачатку актыўнай адкрытай дзейнасці Праваслаўная царква вельмі прыязна ставілася да справы ўшанавання і папулярызацыі сярод вернікаў культу мясцовых (беларускіх) святых. Святкаванне Сабору беларускіх святых было ўстаноўлена мітрапалітам Мінскім і Слуцкім Філарэтам яшчэ 3 красавіка 1984 года і адзначаецца гэта свята ў трэцюю нядзелю пасля Пяцідзясятніцы. За апошнія дзясяцігоддзі лік кананізаваных праваслаўных святых павялічыўся больш, чым удвая. Толькі ў 1999 годзе былі кананізаваныя адразу 23 навамучанікі – святары, якія былі рэпрэсаваныя савецкай уладай [6]. На дадзены момант Сабор беларускіх святых уключае 53 асобы. Жыццяапісанню беларускіх святых прысвечаны шматлікія артыкулы ў такім выданні, як «Праваслаўны каляндар». Тут змяшчаюцца таксама тэксты спецыяльных малітваў да іх на беларускай мове [3, с. 94-102]; [4, с. 102-120]. Таксама існуюць і спецыяльныя выданні, прысвечаныя праваслаўным беларускім святым. Гэта «Жития священномучеников Минской епархии» (2002), «Сабор белорусских Святых» (1997), «Святыя зямлі беларускай. Жыццяапісанні» (2012), «Житие блаженной Валентины Минской» (2007). У гонар усіх беларускіх святых пабудаваны храм-помнік у г. Мінску, а таксама сабор у г. Гродна і ў в. Ліпавая Калода.

Калі казаць аб простых верніках, то найбольшай папулярнасцю сярод іх карыстаюцца такія беларускія святыя, як Е. Полацкая (80% апытаных называюць яе беларускай святой), К. Тураўскі, Валянціна Мінская і Сафія Слуцкая [1, арк. 63, 72, 75, 122]. Увогуле, ушанаванне пэўнага мясцовага святога мае для вернікаў асаблівае значэнне, бо сам святы ўспрымаецца як адзін з іх, як той, які разумее людскія патрэбы, радасці і няшчасці, як “свой святы”. Такія традыцыі аб’ядноўваюць людзей, якія праз малітву і абеты да «свайго» святога, што паходзіць з іх мясцовасці, працягваюць шматсотгадовую традыцыю яго ўшанавання, якая была распачата яшчэ іх далёкімі продкамі. Такім чынам, праз традыцыю ўшанавання мясцовых святых назіраецца з’ява повязі часоў і пакаленняў, трансляцыі духоўнага вопыту нашчадкам.

У сучасных беларускіх традыцыях ушанавання святых назіраецца яшчэ адна адметная з'ява – гэта кананізацыя і афіцыйнае прызнанне царквой святасці асоб, якія першапачаткова ўшаноўваліся простымі вернікамі як божыя людзі. У праваслаўнай традыцыі гэта тычыцца перш за ўсё свв. Валянціны Мінскай і Манефы Гомельскай. У часы панавання атэізму, калі адчуваўся недахоп цэркваў і святароў, да гэтых жанчын імкнуліся шматлікія вернікі з просьбамі аб малітве і дапамозе. Перад намі прыклад традыцыі, якая фарміравалася перш за ўсё на падставе народнага духоўнага вопыту, калі некалькі вернікаў першапачаткова наведвалі названых старыц, атрымоўвалі ад іх неабходную «благадаць» (напрыклад, аздараўлення), дзяліліся гэтым вопытам з іншымі вернікамі, якія ў сваю чаргу імкнуліся пераняць іх духоўны вопыт. Гэта традыцыя мела працяг і пасля смерці В. Мінскай і М. Гомельскай. Вернікі працягвалі здзяйсняць паломніцтвы да месцаў іх пахавання, маліцца да Бога праз іх заступніцтва і дзяліцца сваім духоўным досведам са сваімі роднымі, знаёмымі і сябрамі. Такім чынам, перад намі прыклад складвання культу пэўнага святога, да якога з просьбамі аб дапамозе звярталіся праваслаўныя вернікі. Тут асабісты духоўны вопыт ператварыўся ў калектыўны, а далей сфарміраваўся ў традыцыю, якая замацавалася афіцыйнай кананізацыяй у 2002 годзе В. Мінскай і ў 2007 – М. Гомельскай і прызначэннем спецыяльных дзён успаміну гэтых святых у царкоўным каляндары [14, с. 116-118]; [8].

Увогуле, на думку аўтара, Праваслаўная царква ў справе ўшанавання мясцовых святых дзейнічае больш актыўна і мае для гэтага больш мажлівасцяў. Бо, у параўнанні, напрыклад, з Каталіцкім касцёлам, можа сама (з дазволу Патрыярха) кананізаваць мясцовых святых. Правесці ж кананізацыю пэўнага святога ў Каталіцкім касцёле можа толькі Папа Рымскі пасля працы адпаведнай камісіі. Але трэба адзначыць, што справа ўшанавання і папулярызацыі культу беларускіх святых Каталіцкім касцёлам на Беларусі вядзецца настолькі актыўна, наколькі гэта мажліва.

Як толькі дзейнасць касцёла была легалізавана і пачалі фарміравацца касцёльныя структуры, пачалося аднаўленне, а ў некаторых выпадках і фарміраванне традыцый ушанавання культу мясцовых святых. Акрамя асабліва папулярных і вядомых ужо некалькі сот год А. Баболі, Казіміра (Каралевіча), Я. Кунцэвіча ў апошнія дзесяцігоддзі пашыраюцца сярод католікаў традыцыі спецыяльных малітваў і паломніцтва да месцаў пахаванняў або смерці такіх благаслаўлёных, як З.Лазінскі, М. Багаткевіч, ксяндзы-марыяне Ю. Кашыра і А. Ляшчэвіч, адзінаццаці сясцёр-назарэтанак з Навагрудка, дзевяць святароў-мучанікаў з Ліды і ваколіц. Галоўным чынам, гаворка ідзе аб святых, якія пацярпелі ад савецкай улады і гітлераўскіх захопнікаў у мінулым стагоддзі. Увогуле, у 1999 годзе Папай Рымскім Янам Паўлам ІІ былі беатыфікаваны больш за 100 асоб, якія былі закатаваны фашыстамі падчас Другой сусветнай вайны; 12 чалавекі з іх жылі, працавалі, а пасля прынялі смерць у розных гарадах і вёсках Беларусі [2, с. 153]. Існуюць асобныя дні іх успаміну, да якіх прыўрочваюцца пешыя пілігрымкі, спецыяльныя набажэнствы і ўрачыстасці. Вельмі часта гэтым святым прысвячаюцца шматлікія артыкулы ў каталіцкіх перыядычных выданнях («Наша вера», «Ave Maria», «Дыялог»), таксама выдавецтвам Pro Christo арганізавана выданне серыі кніг «Святыя і благаславёныя»; асобныя з іх прысвечаныя святым, жыццё якіх звязана з беларускай зямлёй [16].

Існуе яшчэ адна адметнасць ва ўшанаванні святых у Каталіцкім касцёле. Справа ў тым, што на Беларусі працуюць дзясяткі жаночых і мужчынскіх манаскіх супольнасцяў, кожная з якіх мае сваіх святых. Таму ў пэўных мясцовасцях, дзе працуюць пэўныя манаскія супольнасці распаўсюджваецца культ святых, якія некалі належылі да гэтай кангрэгацыі. Напрыклад, сёстры Месіянеркі святой сям’і праз сваё служэнне ў розных гарадах і вёсках Беларусі (Баранавічы, Пінск, Параф’янава, Альшаны) распаўсюджваюць культ сваёй заснавальніцы Баляславы Лямэнт, якая ў 1905 годзе ў г. Магілёве арганізавала гэту кангрэгацыю. Аб гэтым сведчаць і вынікі апытання вернікаў: аб ушанаванні бл. Б. Лямэнт расказалі толькі вернікі з Пінска [1, арк. 42]. Сёстры Святой сям’і з Назарэта прычыняюцца да распаўсюджвання культу адзінаццаці сясцёр-мучаніц з Навагрудка [15], браты кармеліты – святога Рафала Каліноўскага (жыццё якога таксама звязана з беларускімі землямі і з вызваленчым рухам сяр. XIX ст.) [9], сёстры-кармелітанкі – святой Тэрэзы ад Дзіцятка Езус, браты-францішкане асаблівым чынам ушаноўваюць з вернікамі сваіх парафій мучанікаў-францішканаў з Пяршай – а. К. Германа Стэмпеня і Ю. Ахілеса Пухала. Штогод францішкане, якія працуюць у Івянцы арганізоўваюць пешую пілігрымку ў Пяршаі, дзе пахаваныя іх сабраты.

Такім чынам, у сучаснай традыцыі ўшанавання святых можна назіраць захаванне і развіццё старадаўніх традыцый, а таксама фарміраванне новых формаў і канкрэтных культаў пэўных святых. Назіраецца таксама існаванне сталага складу найбольш папулярных ушаноўваемых святых, напрыклад св. Мікалай, св. Міхал, свв. Пётр і Павел, але і надалей захоўваюцца тэрытарыяльныя адметнасці ў названых традыцыях. На поўдні Беларусі асаблівым чынам ушаноўваюць св. Варвару, св. Панцеляймона, св. Кірылу Тураўскага, на поўначы – св. Еўфрасінню Полацкую, сярод католікаў найбольш папулярнымі святымі з’яўляюцца св. Андрэй Баболя, св. Казімір, Я. Кунцэвіч. І Праваслаўная царква, і Каталіцкі касцёл вельмі актыўна дзейнічаюць у кірунку распаўсюджвання традыцый ушанавання мясцовых беларускіх святых. Для кожнага святога існуе свой дзень успаміну, да якога прымяркоўваюцца паломніцтвы, спецыяльныя богаслужэнні і ўрачыстасці. Праз традыцыі ўшанавання мясцовых святых назіраецца з’ява повязі часоў і пакаленняў, трансляцыі духоўнага вопыту нашчадкам.Усе вышэйназваныя элементы фарміруюць беларускія хрысціянскія традыцыі, якія ў сваю чаргу спрыяюць фарміраванню этнічнай еднасці, самасвядомасці і верацярпімасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора. Фонд 6, вопіс 14, справа 177.

2.Багдзевіч, М. Святары-мучанікі з Ліды/StudiaTheologicaGrodnensia=Гродзенскія тэалагічныя даследванні. –Гродна: Гродзенская дыяцэзія Рымска-каталіцкага Касцёла ў Рэспубліцы Беларусь, 2008, №2. – 153-164с.

3.Беларускі праваслаўны каляндар, 1994; Катэхізіс; Беларускія праваслаўныя святыні/Склад Л.М. Качанка и др. – Мн.: Беларус. Правасл. Брацтва Трох Вілен. Мучанікаў, 1993. -107с.

4.Беларускі праваслаўны каляндар, 1995; Звод імёнаў святых . Беларускія праваслаўныя святыні. Народны каляндар/Уклад.: Т.А. Матрунчык і інш. – Мн.: Свята-Петра-Паўлаўскі сабор: Беларус. Правасл. Брацтва Трох Вілен. Мучанікаў, 1995. – 122,[3]с.

5.Громыко, М.М. Почитание Пресвятой Богородицы, святых и святынь. Поломничество/ М.М. Громыко// Русские: народная культура (история и современность). Том 5. Духовная культура, народные знания. – Москва, 2002. – с. 73-134.

6.Жития священномучеников Минской епархии/Авт.-сост. Ф.Кривонос.- Мн.: Скакун, 2002.-174с.

7.Кніга жыцій і хаджэнняў/Уклад., прадм. і камент. А.Мельнікава.- Мн.: Маст. Літ., 1994 – 503с. 8 л. іл.

8.Кривонос, Ф., Дашкевич, Т.Н. Житие блаженной Валентины Минской/ священник Ф. Кривонос, Т.Н. Дашкевич. – Минск: Православное братство в честь Святого Архистратига Михаила, 2007. – 79с.
9.Куляха, А. Жыццё Святога Рафала Каліноўскага/Наша вера – №4(42), 2007. – с. 7-12.
10.Пацюшкевіч, М. Святы Андрэй Баболя/Наша вера - №4(40), 2007. – с. 9-14.
11.Полацкія пакутнікі/Уклад. і апрац. Баўтовіча. – Полацк: Сафія, 2000.-85с.
12.Пялінак, В. Росіцкія мучанікі /В. Пялінак. – Росіца, 1999. – 43с.
13.Сабор беларускіх святых./[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sppsobor.by/bractva/vilna/laboratory/belsobor/424 - Дата доступа: 27.10.2015
14.Сабор белорусских Святых. – Мн.: Изд-во Мин.храма Покрова Пресвятой Богородицы, 1997.-60с.
15.Стажиньская, М. Одиннадцать мучениц/Мария Стажиньская.- Гродно: Гродн. рим.-катол. Епархия, 2015. -75с.
16.Святыя і благаслаўлёныя Беларусі./[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://catholic.by/2/belarus/saintsbelarus.html - Дата доступа: 27.10.2015
17.Усе беларускія святыя на адной іконе. /[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.usebelarusy.by/be/content/mastatstva/25367/25368/25371 - Дата доступа: 27.10.2015

Мішына В.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

ПРАСТОРАВАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ АБРАДАЎ БЛАГАСЛАВЕННЯ І ПАСАДУ (У КАНТЭКСЦЕ ТРАДЫЦЫЙНАГА ВЯСЕЛЛЯ БЕЛАРУСАЎ)[67]

Благаславенне і пасад – важнейшыя элементы традыцыйнага вяселля беларусаў. Яны часта выступаюць як адзіны абрадавы комплекс, супадаюць або суседнічаюць па часе правядзення, маюць блізкую сімволіку і падобны набор рытуальных атрыбутаў. Таму мэтазгодна і прасторавы іх кампанент разглядаць як адзіную рытуальна-сімвалічную сістэму.

Благаславенне ў той ці іншай форме прысутнічае практычна на кожным этапе вяселля, а падчас выпечкі караваю яно суправаджае літаральна кожную маніпуляцыю з дзяжой, цестам, хлебнай лапатай. Аднак у дадзеным выпадку гаворка ідзе пра благаславенне не як пра маркер пачатку пэўнага абрадавага дзеяння, а як пра самастойны абрадавы элемент, што мае на мэце атрыманне санкцыі з боку прысутных (а таксама і звышнатуральных сіл) на здзяйсненне ўласна шлюбу. Найбольш цікавым з пункту прасторавай арганізацыі з'яўляецца благаславенне маладых (разам, ці паасобку) перад пасадам і выпраўленнем (маладога да маладой, да шлюбу, маладой у дом маладога).

Галоўны сэнс благаславення – пацвярджэнне згоды бацькоў і ўсяго роду на маючы адбыцца шлюб, надзяленне доляй і пажаданне ўсялякіх даброт. Па вызначэнню В. Ізотавай, благаславенне «ў комплексе сялянскіх рэлігійна-этычных поглядаў<...> разглядалася як прызнанне маральнай правільнасці задуманага і ў выніку – як передумова поспеху» [8, с. 38].

Благаславенне магло адбывацца як перад пасадам, так і пасля яго, а таксама непасрэдна ў час пасаду. Часам даволі цяжка ў апісанні размежаваць уласна благаславенне і пасад, настолькі яны пераплецены, аб'яднаны агульным комплексам ідэй і сімвалаў.

Абавязковым кампанентам благаславення з'яўляецца вербальная формула, у якой, уласна кажучы, і заключаецца яго асноўны змест. Яна можа мець выгляд дыялогу, калі адзін з удзельнікаў рытуалу, звычайна дружка, ці нехта з родзічаў (радзей – самі маладыя) просіць благаславення ў бацькоў, або ўсіх прысутных, а тыя адказваюць. У залежнасці ад тыпу благаславення, у гэтых формулах можа спытвацца дазвол на ажыццяўленне таго ці іншага рытуальнага дзеяння, або змяшчаецца просьба благаславіць маладых «на пуць, на дарожку, на шчаслівую гадзіну» [4, с. 388], г. зн. фактычна на ўсё будучае жыццё. Адпаведна і адказы прысутных (бацькоў, гасцей) могуць як даваць дазвол на выкананне канкрэтнага дзеяння, так і ўтрымліваць уласна благаслаўленне: «Благаслаўляю цябе хлебам, соллю, шчасцем, доляй і добрым здароўем, не на адну гадзіну, а на ўвесь доўгі век!» [4, с. 314]. Вельмі часта ў другой частцы формулы ўтрымліваецца ўказанне на тое, што благаславенне павінен ажыццявіць Бог: «Няхай Бог благаславіць шчасцем з доляю, з хлебам і солею, з доўгім векам і добрым чалавекам» [4, с. 288].

Вельмі цікавымі ў плане сакралізацыі рытуальнай прасторы з'яўляюцца «благаславенныя» формулы, уласцівыя слупавому рытуалу. У іх утрымліваецца зварот да персанажаў хрысціянскага пантэону і прадугледжваецца самы непасрэдны ўдзел гэтых персанажаў у вяселлі: «Ты святэй Кузьма-Дзем'ян, // Да скуй жа нам свадзебку! // Ды святэй жа Лука, // Салучы нам гэту пару» [18, с. 49].

[67]Работа выканана ў межах праекта "Этнакультурны ландшафт Беларускага Падзвіння: рэгіянальная спецыфіка і заканамернасці функцыянавання ў другой палове XIX – пачатку XXI ст. (ДПНД "Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава", заданне ГБ 0814).

Паказальным з'яўляецца зварот маладой да покуці: «Таткаў куточак, // Божы дамочак, // Благаславі да шлюбу ступіць! // Калі ты благаславіш, // Сам Бог благаславіць!» [4, с. 77], г. зн. праз сакральны цэнтр (покуць) адбываецца зварот да «боскай» сферы, адкуль чакаецца атрыманне дазволу на мяркуемыя дзеянні і спасланне разнастайных даброт.

Ушанаванне покуці як адной з сакральных кропак хаты, даволі часта прысутнічае ў апісаннях благаслаўлення і пасаду, спалучаючыся з трохразовым абыходам стала: «Першым ідзе брат (г. зн. шафер), у руцэ ў яго ручнік, адзін канец якога трымае нявеста, за нявестай ідзе сваціца з падушкай... За сваціцай адна за другой ідуць дружкі і спяваюць: «Ой, куця мой, куця, // Благаславі мяне!» Стол абходзяць тры разы. Нявеста пры гэтым заўсёды плача і кланяецца тры разы ў чырвоны кут, дзе звычайна вісяць абразы» [4, с. 286-287]; «Сястра маладога.., трымаючыся за адзін канец хусткі, а другі падаўшы жаніху, абводзіць яго разам з дружынай тройчы вакол сталоў. Кожны раз жаніх кланяецца покуці» [2, с. 16].

Такім чынам, у абрадавую прастору благаславення ўключаецца не толькі покуць, але і стол. У штодзённым жыцці стол увасабляе стабільнасць і грунтоўнасць: «Служачы доўгія-доўгія гады, ...стол нязменна трымаецца на адным і тым жа месцы у чырвоным куце» [11, с. 317]. У надзвычайнай жа сітуацыі, у кантэксце абрадавага «пераходу», стол адсоўваецца на сярэдзіну хаты [4, с. 397], што падкрэслівае важнасць моманту і як бы маркіруе пачатковую кропку дарогі маладых.

Благаславенне мела ярка выражаныя хрысціянскія рысы, выступаючы як «гарантыя падтрымкі ўсяго свету хрысціянскіх святых» [8, с. 38]; аднак у асобных формулах фіксуецца зварот не толькі да Бога, але і нябесных свяцілаў: «Наша княгиня просиць бословенства: // На первей ни ў кого, // Як у господа Бога, // У Духа святого, // У яснаго сонца, // У широкого месёнца, // У дробных звёзд, // У ойца и матки, у цёток и бабки» [18, с. 145].

Павышэнне семіятычнага статусу абрадавай прасторы ажыццяўляецца шляхам насычэння яе сакральнымі атрыбутамі: свечкамі, іконамі, хлебам-соллю і г.д. [4, с. 397, 387; 18, с. 18]. Іконы практычна заўсёды прыстунічалі ў рытуале благаславення як атрыбуты, што «ўвасаблялі наказ на жыццёвую дарогу ад бацькоў» [8, с. 40], выступалі ў якасці аб'ектаў, неабходных для мадэлявання сакральнага цэнтра на новым месцы жыхарства маладой: «Абязацельна нада нясці абраз. Ну, і вот с абразом ідзець у хату, тады ёй пакажуць, дзе вешаць, тады вешаіць» [6]. У каталіцкіх сем'ях для благаславення выкарыстоўвалі крыж: «Вот паставюць на стол крэсцік, кленчыць перад сталом, і ацец, і матка пакрысцяць, а тады крыжыкам гэтым, і тады ат'ізджаюць» [6].

Як ужо адзначалася, абрады благаславення і пасаду разгортваліся ў адзінай абрадавай прасторы і былі вельмі блізкімі па часе выканання. Разам з тым, пасад, акрамя агульнай сімволікі пажадання шчасця і дабрабыту маладым, мае шэраг спецыфічных рыс, якія дазваляюць разглядаць яго як адзін з важнейшых абрадаў пераходу ў кантэксце вяселля.

Звяртаюць на сябе ўвагу атрыбуты, што суправаджаюць пасад – дзяжа (часам з расчыненым каравайным цестам), вывернуты кажух, свечкі. Даследчыкі XIX – XX стст., як правіла, звязвалі прысутнасць гэтых атрыбутаў з дахрысціянскімі культамі. Як адзначаў М. В. Доўнар-Запольскі, «пасад абстаўлены пакланеннем хатняму ачагу, душам продкаў і пакланеннем богу – апекуну земляробчых прадуктаў» [5, с. 106]. Праявамі гэтага культу даследчык лічыў практычна ўсе асноўныя кампаненты рытуалу: «абыход вакол стала, што замяніў сабою старажытны ахвярнік, пакланенне куту, куды перанесена месцазнаходжанне духаў продкаў; грамнічная свечка, што выкарыстоўваецца пры падсмальванні валасоў... – запалены агмень на ахвярніку» [5, с. 119].

У той жа час абрад пасаду займае цэнтральнае месца ў працэсе ўласна пераходу, так як з'яўляецца «апагеем сімвалічнай смерці старога статусу» [10, с. 82]. У дадзеным выпадку таксама непазбежна апеляцыя да сферы чужога, дзе і мусіць адбыцца, уласна кажучы, гэтая сімвалічная смерць. У літаратуры падкрэсліваецца, што «пасад нявесты і жаніха, кожнага ў сваім доме, сімвалізаваў абрадавае аддзяленне маладых ад несямейнай моладзі, развітанне з дзявоцтвам і юнацтвам» [13, с. 165].

Як сведчыць этнаграфічныя матэрыялы, уласна пасад адбываецца на дзяжу, часам на лаву, у больш позніх тэкстах – на табурэт, крэсла і да т.п. прычым у некаторых выпадках фіксуецца трохразовае абыходжанне дзяжы [9, с. 360]; [4, с. 331-332]. У абрадзе пасаду фіксуецца ўстойлівае спалучэнне дзяжы з вывернутым воўнай наверх кажухом (у апісаннях больш позняга паходжання могуць прысутнічаць падушкі, коўдры). Пры гэтым дзяжу размяшчалі на сярэдзіне хаты [2, с. 17]; [4, с. 111]; «ці перад кутнімі абразамі» [16, с. 278], г.зн. на сакральнай восі «печ-чырвоны кут», у непасрэднай блізкасці да апошняга.

Менавіта дзяжа і кажух, як неад'емныя атрыбуты абраду пасаду, выклікаюць найбольшую цікавасць з пункту гледжання іх сімволікі ў суаднесенасці яе з прасторавай арганізацыяй абраду і рэалізацыяй ідэі абрадавага пераходу.

Прынцыпова важным момантам з'яўляецца забарона сядаць на дзяжу тым, хто не захаваў сваю цнатлівасць (асабліва гэта тычыцца нявесты). Неабходнасць захавання цнатлівасці тлумачыцца, на думку

Доўнар-Запольскага, тым, што «ў вясельным абрадзе настойліва праводзіцца ідэя аб прысвячэнні нявесты фалічнаму боству, яе акружаюць сімваламі гэтага боства. Гэтая ідэя, нам здаецца, гняздзіцца ў першабытным гетэрызме, які патрабаваў аддаваць нявесту богу перш, чым ёй завалодае муж» [5, с. 145].

Паводле меркавання А.К. Байбурына, разглядаць патрабаванне захавання цнатлівасці да шлюбу «ў кантэксце маральна-этычных уяўленняў, відаць, мае сэнс толькі для позняга стану культурнай традыцыі» [1, с. 71]. Карані гэтай з'явы больш глыбокія і могуць быць патлумачаны, зыходзячы з агульнай канцэпцыі абрадаў пераходу. Калі разглядаць пасад менавіта як кульмінацыйны момант змены старога статусу (у сімвалічным плане), як «акт сімвалічнай дэфларацыі» [10, с. 82], то становіцца зразумелым недапушчэнне страты цнатлівасці да выканання рытуалу, бо гэта «пазбаўляла значную частку вясельнага абраду свайго сэнсу, рабіла рытуал «халастым» [10, с. 83]. Такім чынам, для паспяховага здзяйснення абрадавага пераходу неабходным з'яўляецца захаванне ўсіх «зыходных параметраў» старога статусу, у тым ліку і цнатлівасці («як маць радзіла», адзначаецца ў вясельнай песні, што спявалася пасля першай шлюбнай ночы цнатлівай нявесце [14, с. 499]).

Адметна, што ў некаторых месцах нявесту саджаюць на дзяжу з рашчыненым каравайным цестам [9, с. 361] або з гатовым хлебам і соллю [4, с. 111], накалені дадаткова ставяць талерку з хлебам-соллю і шарсцянымі ніткамі, што выступаюць як «эмблемы будучага дабрабыту» [15, с. 8]. На думку А.Л. Тапаркова, «глыбінная семантыка саджання на дзяжу... звязана з тым, што ў найбольш небяспечны пераходны момант абраду чалавек далучаецца да сілы, якая дапамагае яму пераадолець «стадыю лімінальнасці»… Пры гэтым чалавеку і яго роду перадаюцца якасці, якія асацыіруюцца з караваем, дзяжой, цестам, што расце, – «доля», багацце, прадукавальныя здольнасці» [17, с. 77]

Адносна семантыкі кажуха варта прывесці думку М. Нікольскага аб тым, што кажух увасабляе шкуру продка-татэма (мядведзя) і надае таму хто на ім сядзіць, неабходныя якасці: «…пасад жаніха на мядзвежую шкуру надзяляе яго ўласцівасцямі мядзведзя, неабходнымі для дужага дарослага мужчыны, мужчыны і воіна», а «…пасад нявесты на мядзвежую шкуру павінен быў перадаць ёй сілу пладароддзя, сімвалізуючы яе шлюбнае злучэнне з мядзведзем» [12, с. 133]. У даследаваннях больш позняга часу звяртаецца ўвага на перавернутасць кажуха, што таксама разглядаецца як маркер прысутнасці іншасвету падчас выканання разнастайных абрадавых дзеянняў [3, с. 138-139]. З аднаго боку гэта можа служыць указаннем на лімінальнасць маладых, з другога, кажух праецыруе «дабрабыт, багацце, плоднасць» [3, с. 138], г.зн. даброты, якія прыходзяць таксама з іншасвету. Адным з найбольш распаўсюджаных і існуючых да гэтага часу народных ўяўленняў з'яўляецца сувязь кажуха з багацем і дабрабытам. Разам з тым, сучасныя збіральнікі фіксуюць пэўныя трансфармацыі народнай свядомасці ў плане асэнсавання прысутнасці кажуха на вяселлі: «гэта варажба была, штоб сядзела Валя на паўшубках, точна. ...гэта во Валя тады памёрла маладухай» [7].

Як правіла, падчас пасаду адбываюцца разнастайныя маніпуляцыі з валасамі жаніха або нявесты. Гэта падстрыганне і падсмальванне валасоў, а ў нявесты – яшчэ расплятанне касы [4, с. 111, 113, 209]. Маніпуляцыі з валасамі ўяўляюць выключную цікавасць у кантэксце вывучэння асаблівасцей рытуальнай прасторы вяселля. Паколькі адсутнасць прычоскі (упрадкаванасці валасоў) сведчыць пра набліжанасць да іншасвету, расплеценая каса маладой указвае на яе памежнае, лімінальнае становішча. Такім чынам расплятанне касы – адзін з этапаў рытуальнай страты прыкмет культуры, набліжэння маладой да «прыроднага свету». З другога боку маніпуляцыі з валасамі – падсмальванне свечкай, падстрыганне, прычэсванне – уяўляюць дзеянні, накіраваныя на ўпарадкаванне, «асваенне» чужога, што ў абрадавым кантэксце абазначае наданне маладой прыкмет новага сацыяльнага статусу. Што датычыцца падстрыгання валасоў жаніха, то вясельныя паэтычныя тэксты недвухсэнсоўна тлумачаць сэнс гэтай рытуальнай маніпуляцыі: "Падстыгайся, Яначка / З рабяцкага стану да ў мужаскую славу" [4, с. 62]. Даследчыкамі адзначаецца яскрава выражаны ініцыяцыйны характар падстрыгання валасоў маладога на пасадзе [5, с. 110-112], што, зноў-такі, суадносіцца з ідэяй пераходу і змены статусу галоўнага ўдзельніка рытуалу.

Такім чынам, абрадавая прастора, ў якой разгортваюцца благаславенне і пасад, валодае багатай сімволікай і насычана атрыбутамі з яскрава выражанымі медыятыўнымі характарыстыкамі. Паколькі ў абрадавай сітуацыі межы прасторавых локусаў становяцца пранікальнымі, элементы рытуальнага тэксту (атрыбуты, вербальныя і акцыянальныя кампаненты) набываюць падвойныя функцыі: з аднаго боку, гэта забеспячэнне «трансляцыі» неабходных даброт, атрыманне санкцыі прадстаўнікоў іншасвету на маючы адбыцца шлюб і забеспячэнне іх спрыяння маладым на працягу ўсяго наступнага жыцця; з другога боку – актуалізацыя апатрапейнай сімволікі, што асабліва важна падчас аднаго з кульмінацыйных момантаў абрадавага пераходу, якім, па сутнасці, і з'яўляецца пасад.

ЛІТАРАТУРА

1.Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов // А. К. Байбурин. – СПб.: Наука, 1993 г. – 240 с.

2.Беларускае вяселле: Абрад. Зычэнні. Тосты. Прыказкі. Фразеалагізмы: На матэрыяле Гродзеншчыны / М.А.Даніловіч, Н.К.Памецька, І.В.Піваварчык – Гродна, 2000. – 131 с.
3.Валодзіна, Т. В. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў / Т.В.Валодзіна – Мн.:Тэхналогія, 1999. – 167 с.
4.Вяселле: Абрад./ Уклад., уступ. арт. і камент. К.А. Цвіркі; Муз. дадатак З. Я. Мажэйка; Рэд. тома В.К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мн.: Бел. навука, 2004. – 683 с.
5.Довнар-Запольский, М. В. Белорусская свадьба в культурно-религиозных пережитках / М. В. Довнар-Запольский // Исследования и статьи, т. 1. - Киев, 1909. – С. 61-146.
6.Запісалі Мішына В. І., Мішын П. І. ад Васілеўскай В.І., 1921 г.н. і Васілеўскага Б.В., 1920 г.н, в. Цярэшкі, Шаркаўшчынскага р-на, Віцебскай вобл., 2008 г.
7.Запісана экспедыцыяй ПДУ ад Кузняцовай Н.Я, 1937 г.н. і Таран К. І., 1934 г.н., в. Заслаўкі, Лепельскага р-на, Віцебскай вобл., 2007 г.
8.Ізотава, В.В. Сімволіка беларускага традыцыйнага вяселля / В.В. Ізотава. – Мн.: Чатыры чвэрці. – 2007. – 172 с.
9.Карскі, Я. Беларусы / Я. Карскі. – Мн.: Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
10.Лобач, В. А. Эрос в белорусской традиционной культуре / В. А. Лобач / Белорусский эротический фольклор: изд. подг. Т. В. Володина, А. С. Федосик. – М.: Ладомир, 2006. – с. 53-109.
11.Никифоровский, Н.Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н.Я. Никифоровский. - Витебск : Губернская типография, 1895. – VIII, 552, CLIV с.
12.Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н.М. Никольский. – Мн.:Изд. АН БССР, 1956. – 273 с.
13.Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / Редколл.: В.К. Бондарчик и др. –Мн.: Наука и техника, 1987 – 376 с.
14.Романов, Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 1-9 / Е.Р. Романов, 1886-1912. – Вып. 8.: Быт белорусса. – Вильна, 1912 – 600 с.
15.Свадьба у литовских белоруссов. // Составил К. Гуковский. – Ковна, 1894 г. – 23 с.
16.Сысоў, У.М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мн.: Выш. шк., 1997. – 415 с.
17.Топорков, А.Л. Домашняя утварь в поверьях и обрядах Полесья / А.Л. Топорков // Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX – начала XX вв. – АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая.- вып. 2. – М., 1990 – с. 67-135.
18.Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. / П.В. Шейн. – СПб., 1887-1902. – Т.1, Ч.2. – Бытовая и семейная жизнь белорусса в обрядах и песнях. – 1890 г. – 708 с.

Ненадавец Я.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЖЫВАЯ І МЁРТВАЯ ВАДА Ў БЕЛАРУСКІХ КАЗКАХ

У артыкуле на прыкладзе беларускай народнай вуснапаэтычнай творчасці (казак), разглядаецца тэма вады, воднай прасторы.

Пашырэнне межаў уяўлення ў фальклоры, якое выклікала паглыбленне ведаў чалавека працы аб рэчаіснасці, значна парушыла прынцыпы заснавання ў народнай творчасці на простым адлюстраванні і выклікала вялікую цікавасць да псіхалагізацыі духоўнай спадчыны. Побач з псіхалагізацыяй заўсёды прысутнічае, узмацняецца сімвалізацыя старажытных паняццяў, якая дае магчымасць сёння аналізаваць самыя аддаленыя ад нас у часавай прасторы архетыпы. З іх, як вядома, найбольш часта сустракаемыя: вада, зямля, агонь. Не выключана, што на першай прыступцы самапазнання была нешматлікая колькасць сімвалаў. Проста з цягам часу тая ж вада, напрыклад, пастаянна атрымлівала ў свядомасці продкаў усё новыя і новыя функцыі і ўласцівасці.

Такая своеасаблівая сімвалізацыя давала магчымасць чалавеку ў фальклоры паглыбіцца за межы рэальнага свету, адшукаць, даволі часта пажыткова, патэнцыйны сэнс з’яў. Таму сімвалічны вобраз вады ў беларускіх чарадзейных казках спалучае ў сабе рысы і тыповыя, і сімвалічныя, г.зн. агульначалавечыя, шматзначныя, тыя, якія раскрываюцца толькі ў працэсе развіцця аналізу ўзаемасувязяў пэўнай з’явы ці персаніфікаванага вобраза.

Асноўная ўвага звяртаецца на чарадзейныя казкі ў якіх асілкі, народныя заступнікі ўступаюць у паядынкі, як з дэманалагічнымі персанажамі, так і з сіламі, якія ўвасаблялі сабою пэўныя гістарычныя падзеі («татары», «шведы», «сасы», «пранцы» (французы). У баях здаралася ўсялякае (цяжкія раны, смерць). Ад усяго гэтага асілкі вымушаны былі ратавацца звяртаючыся да гаючай уласцівасці, усевылячальнасці «аздараўленчай» вады.

Асноўнай застаецца галоўная ўласцівасць такой вадкасці – здольнасць да вылячэння, «на ногі за пару дзён паставіць глыток вады»; «глытні вады і ўставай, бо сіла твая ўжо аднавілася»; «нічога, жывая вада табе хутка дапаможа»; «жывая вада ўсё чыста залечыць» і г.д. Таму і назва такой вадкасці, адпаведна, гаворачая: «аздароўчая», «сільная», «зрастучая», «ажыўленчая». «Жывая вада – гэта вада, якая лечыць раны, і можа вярнуць жыццё чалавеку» [1, I, с. 185]. «Сярод усіх чарадзейных прадметаў асаблівай увагі заслугоўвае жывая і мёртвая вада і яе разнавіднасць – моцная і слабая вада. Жывая і мёртвая вада – не супрацьстаяць адна адной, наадварот – яны ўзаемадапаўняльныя» [2, с. 197]. «Жывая і мёртвая вада» і «моцная і слабая вада»

ёсць адно і тое ж. Мярцвяк, які хоча папасці ў іншы свет, карыстаецца адной вадой. Жывы, які хоча папасці туды, карыстаецца таксама ж толькі адной. Чалавек, ступіўшы на шлях смерці і які хоча вярнуцца да жыцця, карыстаецца абодвума відамі вады» [2, с. 199]. Вада ў чарадзейных казках выступала не толькі як сродак напаўнення здароўя, аднаўлення страчаных у баях-паядынках сіл, але і крыніцай пачэрпвання фантастычных фізічных здольнасцей. Нездарма сама вада часам называлася не інакш як «сілай», «асілкавай вадою» і г.д. Найбольш часта ў такіх сітуацыях дапамагаюць, дастаючы «жывучую вільгаць» усемагчымыя стыхіі, персаніфакаваныя навальнічныя іпастасі: Віхор, Гром і Град [1, I, с.186], дэманалагічныя персанажы, вымушаныя выконваць загады (просьбы) асілка, а то і птушкі: зязюля, голуб, воран, салавей, журавель [1, I, с.186]. Гэта ўсёведаючыя «старыя людзі»: «Так яны (старыя людзі. – **Я.Н.**) кажуць: «Вазьмі вёдры і прынясі поўна. Ён прынёс і кажа: – Піце. – Папрабуй сам напіцца. Ён як узяў, так адразу цэла вядро выпіў» [4, I, с.98].

У большасці выпадкаў асілак п'е «жывую», «цалючую» ваду, сам нават аб гэтым не ведаючы, яму «падроблена» згаданая сітуацыя ведаючымі людзьмі (чараўнікамі), якія пераконвалі, што такім шляхам герой будзе яшчэ ў многа разоў мацнейшым, бо ён неўсвядомлена дадаваў сабе багатырскай сілы. У казках знаходзім сведчанні таго, што асілак выпівае не ваду, а саму «сілу»: «Выпіў ён (Іван-царэвіч. – **Я.Н.**) сілы – і яшчэ тры галавы збіў» [4, I, с.131]. Або вось гэты прыклад: «Пабег белы мядзведзь скоранька ў склеп ды як хопіць слабіцельнай вады заместа сілы…» [4, I, с. 125]. Таму меў усе падставы А. Афанасьеў для наступнага сцверджання: «Ды і самі славянскія казкі адрозніваюць… (падзяляюць на казкі. – **Я.Н.**) аб мёртвай і жывой вадзе. Мёртвая вада называецца часам цалючаю» [1, I, с. 185].

Паводле казачнай традыцыі, аб існаванні «жывой», «асілкавай» і «мёртвай» вады герой даведваецца ў самы апошні момант, яму гэтую таямніцу раскрывае «стары дзядулька», «сівая бабулька», «незнаёмы сустрэчны». Яны ж кажуць і пра сапраўдную сілу такой вады: «І ёсць у яго палатках калодзец і ў тым калодцы на дне дзве бутылі: у адной бутылі жывая вада, а ў другой мёртвая» [4, I, с. 110]. Ці наступны ўрывак: «Тры ключа: у адном ключу мёртвая вада, у другом ключу жывая вада, у трэцім ключу прыкрасная вада» [4, II, с. 182]. «Паводле народных дарадцаў, трэба толькі своечасова запасціся такой вадкасцю, каб супернік (праціўнік) не заўважыў». – Ты такая ды ты гэтакая, бяры вёдры, ідзі ў крыніцу, прынясі мне чыстыя вадзіцы» [4, II, с. 242]. Часам у такіх казках дзейнічаюць звяры і птушкі. Гэта могуць быць простыя дарадчыкі ці верныя памочнікі: «– Воран, воран! – кажаць леў. – Прынясі мне вады гаюшчыя і жывушчыя!» [4, II, с. 151]. У некаторых выпадках, для ўзмацнення ўздзеяння «гаючасці» вады перад галоўным героем ставілася яшчэ нейкая дадатковая ўмова, напрыклад, павялічваецца колькасць вадаёмаў: «І вялеў ён дастаць вады з дванаццаці крыніц…» [4, II, с. 489].

У чарадзейных казках маглі быць схаваны і дадатковыя выпрабавальныя (а то і проста перашкаджальныя) абставіны: «І вось на свеце стала суш, цар сабраўся і паехаў шукаць вады… Стаіць калодзеж… нагінаецца напіцца вады… цар нагнецца, вада апускаецца…» [4, I, с. 252].

Такі вораг можа сам, без нечыяй дапамогі здабыць ваду з цудоўнай крыніцы, калодзежа, мора-возера, або проста скрасці тую, якая ўжо назапашана станоўчым героем і знаходзіцца ў нейкім сасудзе.

Нярэдка згадвалася ў чарадзейных казках і чарговасць ужывання цалючай вады, бо ад яе залежала чароўнае «ўліванне» сілы ці гаючасці: «– Ну, на-ка ж табе тры пляшачкі: адну пляшку сам вып'еш, а другую мне ў глотку выллеш, а трэцюю ў раны ўллеш!..» [4, I, с. 466]. Пасланец станоўчага героя (асілка) даволі часта дабіраўся да крыніцы (возера, ракі, мора) не загаддзя, а ў самы апошні момант, што лішні раз падкрэслівала трагічнасць сітуацыі, «падагравала» яе: «Ляцеў, ляцеў, прылятаець туды, дзе жывучая і гаючая вада» [4, II, с. 368].

Здаралася, што такая сітуацыя ў канкрэтным творы паўтаралася некалькі разоў (звычайна – тры): «І давай жа біцца, кралевіч як сціснуў змея, аж косці затраскацелі, ледзьве змей вымавіў: «Падай вады!» Так жонка дала яму слабое вады, а брату моцнае вады, так кралевіч яшчэ дужэйшы зрабіўся, а змей чыста аслабеў... І давай зноў лупіцца, і кралевіч так прыцісnуў змея, што ён мог адно вымавіць: «Падай вады!» Яна дала змею слабае, а брату моцнае вады. Тады кралевіч яго дарэшты забіў...» [4, I, с. 32]. Згадваецца і пра тое, што праціўнікі п'юць ваду па чарзе. Вядома ж, станоўчы герой ужывае «сільную», а адмоўны персанаж – «бяссільную»: «Прыйшоў Смок і выпіў бяссільную ваду; прыйшоў Іванька і выпіў сільную ваду» [4, II, с. 153].

Пасля таго, як народны герой забіваў або перамагаў свайго ворага, то ён бязлітасна сек цела забітага суперніка на дробныя часткі: галовы адсякаў ад тулава, языкі вырываў, бо чамусьці спрадвеку лічылася, што цмок ці цуда-юда кусае языком, і кідаў усе гэта ў ваду ці «за ваду», якая ўяўляла сабою, хутчэй за ўсё, рэшткі нейкай міфічнай мяжы роду-племені. Куды ніхто не меў права, без асаблівага дазволу на гэта, нават уварвацца. «Атрымаўшы перамогу над галоўным, найбольш шматгаловым Змеям, Іван Сучыч брасае труп Змея ў раку (у мора) ці спальвае яго» [3, с. 582–583]. Замест Змея магла выступаць змяя, якая таксама вало-

дала выключнай фізічнай сілай і змагацца з ёю было надзвычай цяжка: «Дык і зрабілі канаву цераз увесь Кіеў да Дняпра і кінулі змяю ў Дняпро з зялязякай…» [4, I, с. 71].

Як і ў рэальным жыцці, у чарадзейным свеце заўсёды супернічаюць Дабро і Зло. Казкі пераконвалі, што першае абавязкова перамагае другое, але перамога такая ніколі не бывае лёгкай і простай. Хутчэй наадварот, героям, асілкам, народным мсціўцам пастаянна даводзіцца асцерагацца, бо акрамя адкрытага (прамога) супрацьстаяння з ворагамі, іх на тым небяспечным шляху чакаюць хцівасць, падман: «І спосаб барацьбы з асілкамі, якія змаглі дайсці да змяінай зямлі, тут зусім іншы, чым у кімырыйскіх амазонак: змяіхі ператвараюцца ў прыгожыя яблыкі, у сцюдзёную ваду, з той мэтай, каб звярнуць на сябе ўвагу пераможцаў, збіць іх з панталыку, а потым крыважэрна забіць» [3, с. 595]. Пра такую небяспеку казачных асілкаў папярэджваюць зараней (просяць, угаворваюць), каб яны асцерагаліся піць ваду, якая можа «мярцвіць», «забіваць», а, часам, і пераўтварае людзей у звяроў і птушак, бо аказваецца, што гэтая вада была яшчэ і «замоўленая» злым чараўніком (нячыстай сілай, ведзьмай): «– Не пі, братко, гэтай вады, бо станеш воўкам і цябе заб'юць, то як я адна буду?..» [4, II, с. 260]. Такі вядзьмарскі «падроб» можа працяглы час захоўвацца на вадзе (у вадзе): «Дужа яму піць хацелася, і ён не паслухаў сястры і напіўся (стаў баранькам)…» [4, II, с. 256]. З чарадзейных казак выяўлена, што на зямлі заўсёды існавалі нейкія «адмоўна-загараваныя», «міфічна-небяспечныя» мясціны, дзе разліваліся «нежывыя азёры» цяклі, «мёртвыя рэкі», «атрутныя калодзежы». Гэты свет належаў дэманалагічным персанажам і выступаў крыніцай напаўнення (аднаўлення) іхняй сілы, затрачанай у змаганні з асілкамі. Калі ж такую «мярцвячую ваду» у нейкім выпадку выпіваў асілак, то ён ці адразу паміраў, ці траціў апошнюю здольнасць і таму станавіўся для ворага лёгкай здабычай. Для народных дарадцаў было важным тое, што калі была добрая («чыстая») мясціна, дык, абавязкова павінна была існаваць і адваротная. А ў іншым жа казачны герой проста «плыве па жыцці», «ідзе следам за вадою», «плыве па цячэнні», «плыве па рацэ жыцця» і г.д. Фальклорны погляд на праблему «плавання па жыцці» ці па «рацэ жыцця» – агульнавядомы: кожны чалавек абавязкова павінен праплыць сваю раку, каб потым – ужо на сконе – пераплыць у царства памерлых. І зрабіць гэта, зноў-жа, па міфічнай рэчцы, якая падзяляе свет на жывых і нябожчыкаў.

Вада, якая аднаўляе сілы герояў-асілкаў у чарадзейных казках, называецца «валшэбнай», «чароўнай», што лішні раз указвае на яе цудадзейныя вылячальныя магчымасці. «Як напіўся валшэбнай вады. Кацігарошка паслышаў у сабе яшчэ болей сілы» [4, I, с. 223]. Не забываліся і пра тое, што сілы павінны былі напівацца не толькі асілкі, але і іхнія коні таксама. Паводле логікі народных дарадцаў выпадала, што ў моцных герояў павінны былі і коні валодаць незвычайнымі здольнасцямі: «Дастаў з кішэні пляшачку з жывою вадою да давай паліваць ёю каня…» [4, I, с. 318].

У паасобных выпадках асілак яшчэ і правярае «дзейнасць» вады, якую яму прыняслі, на тым, хто гэта зрабіў, каб пераканацца ў яе «жывучасці»: «– Я цяпер уверую, ці верная лі вада? Ён адной вадой памачыў, стала кручаня цэла, а другою памачыў – і кручаня аджыло…» [4, I, с. 215]. Згадвалася і пра тое, што ў найбольш крытычныя моманты паядынку вада, нібы жывая персаніфікаваная істота, магла «сплываць» крывёю: «Калі пайдзець кроў з вады, тады ён станець мяне асіліваць…» [4, I, с. 101]. Духоўную культуру, значную частку якой мы называем міфалогіяй і фальклорам, старажытныя людзі разумелі як неад'емны складнік архаічнага светаразумення, і яе ўплыў выразна адчуваўся на ўсіх відах дзейнасці тагачаснага грамадства. Вывучэнне гэтых бакоў народнай культуры дазваляе правільна ўявіць і ацаніць рэакцыю людзей на розныя падзеі ў акаляючым жыцці, іх паводзіны (непрадказальнасць гэтых паводзін) ў розных жыццёвых сітуацыях, нарэшце, характэрныя для іх разумовыя працэсы. Але ўсё гэта магчыма толькі ў тых выпадках, калі стаць на пазіцыю чалавека старажытнасці і паспрабаваць праз прызму ягонай свядомасці паглядзець на міфалогію і фальклор.

Выкарыстанне «жывой» і «мёртвай» вады ў чарадзейных казках заўсёды галоўнаму герою дапамагала, каб стаць «дужым», «непераможным», «неадольваемым» у барацьбе з цмокам ці Змеям Гарынавічам. Гэта азначала адно: «жывая» вада выкарыстоўвалася галоўнымі героямі для таго, каб аднавіць сілы, ці ажывіць ужо мёртвага чалавека, а «мёртвая» – для таго, каб наадварот пазбавіць яго сілы, атруціць, ці забіць.

Разважаючы аб выкарыстанні ў чарадзейных казках воднай прасторы («жывой» і «мёртвай», а таксама «замоўленай», «чароўнай») адзначым, што герою дастаткова было толькі выпіць вады і ён станавіўся «дужым», «непераможным», «неадольваемым» у барацьбе з цмокам ці Змеям Гарынавічам. Гэта азначала адно: «жывая» вада выкарыстоўвалася галоўнымі героямі для таго, каб аднавіць сілы, ці ажывіць ужо мёртвага чалавека, а «мёртвая» – для таго, каб наадварот пазбавіць яго сілы, атруціць, ці забіць.

ЛІТАРАТУРА

1. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : в трех томах / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т.1 – С. 416; Т.2 – С. 400 ; Т.3 – С. 416.
2. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Наука, 1986. – 340 с.

3. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. М. : Наука, 1981. – 608 с.
4. Чарадзейныя казкі У 2 ч. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Склад. К.П. Кабашнікаў, Г.А. Барташэвіч, рэд. выд. В.К. Бандарчык. Мінск : Бел.навука. 2003. Ч. 1 – 639 с. ; Ч. 2 – 639 с.

Паўлава А.П.; Юдзіна І.А.
(Рэсрубліка Беларусь, г. Мінск)

ТАНЦАВАЛЬНЫ ФАЛЬКЛОР ТРАДЫЦЫЙНАГА БЕЛАРУСКАГА ВЯСЕЛЛЯ

Артыкул прысвечаны апісанню асноўных вясельных танцаў, што выконваліся на розных абрадавых этапах вясельнай урачыстасці. Прадметам дадзенага артыкула з'яўляецца беларускі танцавальны фальклор вяселля. На падставе апублікаваных крыніц вызначаюцца лакальныя асаблівасці танцаў на кожным з абрадавых этапаў.

Беларускія вясельныя танцы на пэўных абрадавых этапах даволі поўна захавалі своеасаблівыя старажытныя элементы. Трэба адзначыць, што традыцыйная вясельная харэаграфія, узоры якой суправаджалі амаль кожнае абрадава-рытуальнае дзеянне, вызначалася разнастайнасцю зместу і формы. Разам з тым, многае ў ёй, «адлюстроўваючы рэальнае жыццё, выконвала абавязковую сцэну абрадавага дзеяння з яго магічнай традыцыйнай зададзенасцю» [2 : 306]. З навуковых прац вынікае, што беларускі вясельны абрад характарызаваўся трыма асноўнымі элементамі: па-першае, месцам дзеяння (у хаце маладой, у хаце маладога, у царкве); дзеючымі асобамі (род маладой, род маладога, вясельныя чыны, госці); нарэшце, па-трэцяе, танальнасцю дзеяння (драматычныя, лірычнае – у маладой супраць святочна-узнёслага, мажорнага – у маладога)».

На працягу стагоддзяў беларускі народ з яго невычэрпнай фантазіяй ствараў, па слушнай заўвазе Л.К. Алексютовіч, «мноства яркіх, самабытных, змястоўных і разнастайных па форме народных танцаў» [1, с. 3]. Неабходна адзначыць, што кожны народ у танцавальнай творчасці вяселля своеасабліва выяўляе свае адметныя рысы, перадае праз танцавальныя рухі пачуцці, настрой закаханых хлопца і дзяўчыны, адносіны да бацькоў маладых і іншых удзельнікаў свята.

Неабходна адзначыць, што першапачаткова вясельны танец у час шлюбных урачыстасцей сімвалізаваў авалоданне маладым нявестай, але з цягам часу гэта яго значэнне знікла, і вясельны танец пачаў тлумачыцца як своеасаблівае агляданне маладой, у першую чаргу, жаніхом і яго бацькамі («ці не крывыя ў маладой ногі»), або яе навучанне танцам.

Беларускі танцавальны вясельны фальклор змяшчае карагод, уласна танец і скокі.

Адным са старэйшых харэаграфічных жанраў, які захаваў цесную сувязь з традыцыямі першабытнага сінкрэтызму і сямейнай абраднасці, з'яўляўся для нашых продкаў карагод. Гэты танец звычайна выконваўся ўсімі ўдзельнікамі вясельнай цырымоніі ў час застолля. Паводле меркавання М.А. Козенкі, карагод уяўляе сабой калектыўную харэаграфічную дзею, у якой «рухі ў такт музычнаму суправаджэнню спалучаюцца з харавым спевам…» [10, с. 6] Па сведчанні вучоных і даследчыкаў беларускага фальклору (Л.К. Алексютовіч, М.А. Козенкі, Л.А. Малаш, Ю.М. Чурко, Г.І. Цітовіча і некаторых іншых), карагод з'яўляецца адной з найстаражытнейшых праяў беларускай народнай танцавальнай культуры. Варта адзначыць, што ў мінулыя гады карагод як від народнага мастацтва на вясельных урачыстасцях меў даволі шырокае распаўсюджванне ва ўсіх рэгіёнах Беларусі, але запаведнікамі беларускай карагоднай вясельнай традыцыі агульнапрынята лічыць менавіта ўсходнія рэгіёны краіны, асабліва Магілёўшчыну і частку Гомельскага Палесся. На Гомельшчыне карагодныя вясельныя традыцыі былі найбольш распаўсюджаны ў двух лакальных зонах – падняпроўскім арэале рэгіёна (падняпроўска-сожская зона) і палескім арэале (мазырска-тураўская зона).

На Брэсцкім Палессі класічная карагодная традыцыя ў старадаўнія часы была сканцэнтравана ва ўсходне-паўднёвай частцы рэгіёна – у Столінска – Пінска – Лунінецкім арэале. Для абазначэння карагода на Брэстчыне існавалі заўжды два тэрміны – «харавод», што азначае нетаропкі рух выканаўцаў, і «танок» (больш жвавы) [8, с. 6].

Карагод уяўляе сабой адзіны комплекс (танец і песні), мае сваіх выканаўцаў, жанр, стыль і ўласцівыя яму функцыі. Карагоды, прымеркаваныя да розных абрадава-рытуальных дзеянняў шлюбнай урачыстасці, маюць, як правіла, яскравыя, драматызаваныя сюжэты, якія суправаджаюць тое ці іншае рытуальнае дзеянне і «робяцца цікавымі для саміх вясельнікаў і запрошаных на свята гасцей» [11, с. 4].

Неабходна адзначыць, што ўсе беларускія карагоды падзяляюцца музыказнаўцамі «на тры самастойныя групы: а) абрадавыя; б) прымеркаваныя да абрадаў, абставін, або пэўнага часу; в) пазаабрадавыя. Разам

з тым, кожная група карагодаў мае сваю структуру. Так, абрадавыя карагоды падзяляюцца, у сваю чаргу, на каляндарныя (веснавыя, летнія, восеньскія, зімовыя), і тыя, што з'яўляюцца часткай абрадаў жыццёвага цыкла, у тым ліку, вяселля; карагоды другой групы, замацаваныя за пэўнай парой каляндарнага года, адначасова прымяркоўваюцца да таго ці іншага абраду ўмоўна; нарэшце, пазаабрадавыя карагоды могуць выконвацца ў любы час, паколькі не звязаны ні з абрадам, ні з пэўным часам, ні з абставінамі» [10, с 105].

Другім відам народнай танцавальнай харэаграфіі беларускай вёсцы з'яўляўся ўласна танец – найбольш вялікі і разнастайны від беларускай харэаграфічнай аўтэнтыкі. Трэба адзначыць, што старажытны беларускі народны абрадавы танец тыпалагічна мае такі самы склад, што і карагод; яму ўласцівы тыя ж жанр, стыль, выканаўцы і функцыя, але, у той жа час, танец, як вядома, прадстаўляе сабой іншую, больш складаную і развітую, ступень беларускай народнай харэаграфічнай культуры [10, с. 9]. Беларускія народныя танцы адрозніваюцца ад карагодаў пераходам асноўнай мастацкай функцыі да харэаграфіі, наяўнасцю інструментальнага суправаджэння, адноснай замацаванасцю і паўторам фігур. На працягу XIV – XVI стагоддзяў беларускія народныя танцы, выкрышталізаваўшыся з карагодаў, тым не менш працяглы час развіваліся побач з карагодамі. Музыказнаўцы і даследчыкі беларускага фальклору (Л.К. Алексютовіч, М.А. Козенка, Л.М. Малаш, Ю.М. Чурко і інш.) адзначаюць характэрнае існаванне некалькіх аднайменных карагодаў і неяк генетычна звязаных з імі народных танцаў («Падушачка» і некаторыя інш.).

Абрадавы беларускі народны танец звычайна ўяўляе сабой рытмічна арганізаваныя рытуальна-гульнёвыя паводзіны, сінкрэтычнае (пластыка-песеннае) дзеянне, якое мае пэўную форму, семантыку і дакладную прымеркаванасць да пэўнага часу і абставін. У розных рэгіёнах краіны існавалі агульныя і асабістыя сямейна-абрадавыя танцы, што выконваліся на розных этапах вясельнага абраду. Прыкладамі такіх танцаў можна лічыць «Калодачка», «Лявоніха», «Жораў» і інш.

Трэба адзначыць, што вясельныя народныя танцы жыхароў беларускай вёскі ўяўляюць сабой разнавіднасць карагодаў. Заўважым, што вядучая роля ў танцах, якія выконваліся на розных этапах шлюбнага абраду, належала харэаграфіі, менавіта яна падпарадкоўвала сабе іншыя структурныя кампаненты і вызначала стылявыя адметнасці гэтага віду народнай танцавальнай харэаграфіі. Танцы выконваліся ў розных мясцовасцях краіны, як адзначае жыхарка в. Ляскавічы Петрыкаўскага р-на Гомельскапй вобласці «выключна жанчынамі або жанчынамі разам з мужчынамі» [В.І.Р.]*. Па трапнай заўвазе М.А. Козенкі, танцы, прымеркаваныя да вясельных урачыстасцей, падзяляюцца на «павольныя (з разнастайнымі прасторавымі малюнкамі, статычнымі ці дынамічнымі, замкнёнымі ці паўзамкнёнымі паставамі рук, напрыклад: «Завіўся, завіўся пляцень», «Заплятайся, сіта-рэшато», «Гусарыкі», «Гусачок» і інш.) і хуткія, да якіх адносяцца масавыя імправізацыі з нескладаным прасторавым малюнкам («кола», «вужак», «зорачкі»), адвольнай лексікай ног (ад простых кампанентаў да складаных рытмічна-пластычных фігур) і рук (калі паставы і рухі сінхронна і асінхронна спалучаюцца з рухамі ног і корпуса)» [3, с. 598].

На Гродзеншчыне, як і паўсюдна на Беларусі, сукупнасць аўтэнтычных танцаў складаюць узоры двух гістарычных пластоў – ранне і познетрадыцыйных. Раннетрадыцыйныя аўтэнтычныя танцы аб'ядноўваюць у асноўным танцы, прымеркаваныя да абрадаў. Падобна карагоднай традыцыі, такія танцы найбольш уласцівы вяселлю. Лічым неабходным заўважыць, што танцавальная народная культура Гродзенскага Панямоння мае надзвычай глыбокія карані і працяглы гістарычны шлях. Яскравая рэгіянальная і лакальная асаблівасць танцавальнай харэаграфіі Гродзеншчыны мае значны ўплыў з боку польскай танцавальнай культуры, што бачна з назвы некаторых танцаў. У той жа час, з'яўляючыся польскімі па сваёй назве, гэтыя танцы, тым не менш, па сваёй лексіцы і стылю выканання несумненна належаць беларускай традыцыйнай культуры, «выяўляючы менталітэт і народны характар менавіта беларусаў» [7, с. 8]. Увогуле, традыцыйная харэаграфічная культура беларускага Панямоння, апынуўшыся на перакрыжаванні нацыянальных традыцый двух розных усходнеславянскіх народаў, здолела не згубіць сваёй этнічнай адметнасці і стаць адным з яскравых рэгіянальных складнікаў аўтэнтычнай харэаграфічнай культуры карэннага этнасу нашай краіны [7, с. 11].

Трэці від беларускай народнай харэаграфіі жыхароў прадстаўляюць скокі, якія маюць рознае мясцовае вызначэнне («скакухі», «пляскі», «пераплясы», «танцы-скакухі», «скочныя танцы» і інш.). Характэрнае адрозненне скокаў ад іншых відаў народнай танцавальнай харэаграфіі беларусаў заключаецца ў тым, што яны ствараюцца спантанна, у працэсе выканання пераважна жанчынамі, значна радзей, мужчынамі, або мешанымі выканаўцамі. Скокі, што выконваюцца падчас здзяйснення рытуалаў і абрадавых дзеянняў вясельнага абраду ў розных рэгёнах краіны, адрозніваюцца сваімі лакальнымі асаблівасцямі, падзелам на жаночыя, мужчынскія, мяшаныя, маюць сольныя, парныя і гуртавыя формы выканання. Дарэчы, скокі маюць старадаўнія карані, у іх, у адрозненне ад карагодаў і танцаў, найбольш яскрава і эмацыянальна выразна праяўляюцца індывідуальныя рысы выканаўцаў, знаходзяць пэўнае адлюстраванне тыя ці іншыя з'явы сучаснасці. «Для скокаў, перадусім, характэрна імправізаваная лексіка,

пластычныя кампаненты якой спалучаюцца ў розных тэмпах і рытмах, утвараючы складаныя танцавальныя фігуры, што перамяжоўваюцца з разнастайнымі нескладанымі прасторавымі кампазіцыйнымі малюнкамі» [3, с. 531].

Скокі на заходнім Палессі бытуюць у трох разнавіднасцях: сольныя, парныя, сольна-гуртавыя. Заўважым, што да ўсіх трох разнавіднасцей скокаў характэрна імправізаваная лексіка, пластычныя кампаненты якой спалучаюцца ў розных тэмпах і рытмах, ствараючы складаныя танцавальныя фігуры, якія перамяжоўваюцца з разнастайнымі нескладанымі прасторавымі кампазіцыйнымі малюнкамі. «Па сваёй структуры скокі адрозніваюцца ад карагодаў і танцаў рухомасцю, нерэгламентаванасцю» [8, с. 12].

У старадаўнія часы амаль паўсюдна на Беларусі вяселле пачыналі святкаваць у Суборную суботу пасля таго, як сяброўкі саўюць вясельны вяночак маладой, раніца ў нядзелю пачыналася вясельным танцам. Раней маці маладога або маладой, пазней – маці разам з бацькам, трымаючы пад пахай атрыбутыўны (смакавы) прадмет – маленькую булачку, прытопваючы, тры разы павольна ўкругавую абыходзілі хату, пры гэтым на працягу руху яны тройчы перакручваліся. Пасля заканчэння танца бацькоў пачыналіся агульныя танцы, якія ў хаце маладой пачынала сама нявеста, а ў хаце маладога – жаніх. У Суборную суботу, пасля заканчэння абрадава-рытуальнага дзеяння "перапіванне маладой", маці жаніха абавязкова павінна была выканаць вясельны танец са сваёй свацціяй (маці нявесты). Калі маладыя, абраўшы шлюб, вярталіся з царквы ў хату маладой, бацькі запрашалі іх за святочна ўпрыгожаны стол. Пасля кароткага застолля жаніх са сватамі і дружынай ад'язджаў дадому, а маладая выходзіла ў сенцы, клікала хроснага бацьку, а калі яго не было, іншага сваяка. Узяўшыся за рукі, яны павольна кружыліся некалькі разоў у пары, за гэта нявеста падносіла хроснаму (сваяку) падарунак: адрэз палатна хатняга вырабу памерам да трох аршынаў і святочны пояс. Па заканчэнні вясельнага танца маладой і яе хроснага для гасцей пачыналіся агульныя танцы ці скокі «раней пад дуду, значна пазней – пад гармонік» [2, с. 314-315]. Даволі распаўсюджаным ва ўсіх кутках краіны быў вясельны танец маладых, што адбываўся пасля іх абрадавага «злучэння». Незалежна ад пары года і надвор'я жаніх з нявестай танцавалі ў хаце або на падвор'і. Пасля таго, як жаніх патанцуе з нявестай, ён, згодна са звычаем і мясцовымі традыцыямі, павінен быў танцаваць па чарзе з кожным з яе родных, потым пачыналіся агульныя танцы. Пасля першай шлюбнайночы маладая выконвала вясельны танец разам з дружкам, які прыводзіў маладых з клеці ў хату, а ў некаторых мясцовасцях, напрыклад, на Гродзенскім Панямонні, яна танцавала спачатку з бацькам жаніха на растрэсенай яго малодшым братам саломе, на якой перад гэтым спалі маладыя. Пасля гэтага танцу маладая выконвала вясельны танец з маці жаніха. На працягу танцавальных рухаў нявеста скідала з сябе спадніцу і аддавала яе свякроўцы. Праз значны прамежак часу з'явіўся звычай, згодна з якім пасля першай шлюбнай ночы маладая павінна спачатку выканаць танец са старшым сватам (маршалкам). Кожнаму ўдзельніку вясельных урачыстасцей, з кім яна танцавала ў пары, па заканчэнні танца маладая давала падарунак, часам і сама атрымлівала ад іх падарунак або грошы. У некаторых мясцовасцях маладыя, увайшоўшы ў хату пасля вянчання, нізка кланяліся ўсім прысутным, музыка выконваў для нявесты матыў песні «На добры дзень», а яна падыходзіла па чарзе да кожнага з вясельнікаў, родных і гасцей, і запрашала іх выканаць з ёю вясельны танец. У іншых мясцовасцях краіны пасля здзяйснення рытуальна-абрадавага дзеяння «камора», усе прысутныя выходзілі з-за стала на двор, дзе бацькі маладога пачыналі вясельны танец, за імі тройчы кружыліся ў танцы маладыя, потым жаніх танцаваў з мужчынамі, а нявеста, адпаведна, – з жанчынамі. Толькі пасля выканання галоўнымі дзеючымі асобамі вяселля і вясельнымі чынамі рытуальных танцаў пачыналіся агульныя танцы для гасцей. У Гарадоцкім павеце ў Суборную суботу пасля таго, як падрыхтаваны вясельныя ўпрыгожванні і звіты вяночкі жаніха і нявесты, маладая ўтварала са сваіх сяброўак святочны карагод і вяла яго па ручніку ў хату, дзе іграў дудар. Вясельны карагод вадзілі ў розных мясцінах краіны таксама пасля шлюбнага застолля ў хаце нявесты, на двары пасля абраду "камора". У гэтым выпадку карагод узначальваў старшы сват – галоўны вясельны чын шлюбных урачыстасцей [2, с. 316].

У больш позні час напрыканцы святкавання, калі маладыя заходзілі ў хату жаніха, дзе адбываліся танцы вясельнікаў і гасцей, старшы сват, спыніўшы музыкантаў, прасіў іх сыграць вальс для маладых. У іншых мясцінах краіны нярэдка бывала так, што перад вясельным танцам маладога з маладой жаніх выконваў некалькі святочных танцаў з сяброўкамі маладой, а нявеста – з дружкамі маладога. Гэтыя танцы маладых лічыліся ў старадаўнія часы апошнім іх танцам з моладдзю. Паўсюдна па краіне існаваў таксама рытуал выканання агульнага вясельнага танца, які выконвалі суправаджальнікі жаніха і нявесты на шляху да каморы і ў час знаходжання там маладых. Выканаўцы гэтага танца пляскалі ў далоні, спявалі жартаўліва-фрывольныя (падскочныя) песні, сваімі рухамі нагадвалі прысутным аб тым, што ў гэты час адбывалася ў каморы паміж маладымі.

Неабходна адзначыць, што кожнаму абрадаваму этапу характэрны свае віды вясельных танцаў.Так, да абрадава прымеркаваных вясельных танцаў неабходна аднесці наступныя: «Танец сватоў» (выконваўся ў вёсцы Стары Мядзел Мядзельскага раёна), які яго ўдзельнікі танчылі, незалежна ад пары года, абавязкова ў

кажухах, вывернутых поўсцю наверх;танец, які выконвалі сяброўкі маладой і дружкі маладога пад песню «Баравыя васілёчкі зацвілі» найбольш характэрны да абрадавага этапу «заручын». Як адзначаюць даследчыкі, гэты танец найчасцей сустракаецца сярод жыхароў вёскі Матнявічы Чачэрскага раёна усходняга Палесся. Яго вадзілі таксама на «дзявочніку», калі вілі «елку» («вэльце», «вільце», «вясельнае дрэўца»). Перад выкананнем карагоду нявесту ставілі каля святочна ўпрыгожанай «елкі», сяброўкі станавіліся вакол яе, браліся за рукі, хадзілі па сонцу і спявалі разам:

Баравыя васілёчкі зацвілі,
А ўсе горы камянныя услалі.
Туда ішла Каценька ціхенька,
А за ёю ее мамачка блізенька.

Не йдзі, не йдзі, мая мамачка,
за мною,
Цяжолая разлука нам з табою…
[10, с. 105]

Розныя функцыі мае вясельны карагод, вядомы пад назвай «Жораў», які выконваўся амаль паўсюдна ў беларускіх вёсках ўсходняга Палесся, асабліва быў пашыраны ў старадаўнія часы на тэрыторыі Чачэрскага раёна (вёска Палессе і некаторыя іншыя). Удзельнікі карагода выконваюць яго на абрадавым этапе «Зборная субота». Гэты карагод уяўляе сабой вялікую арганізаваную колькасць удзельнікаў, з'яўляецца яркім узорам пэўнага жанру. Па характару рухаў карагод гэты лічыўся хуткім, «у старынушку выконваўся заўсёды ў канцы вяселля, калі ўжо гасцям разыходзіцца трэба» [10, с. 120]. Ва ўяўленні карагоднікаў галоўны выканаўца («галава») лічыўся добрым, калі «закручваў мудрагелістыя карункі». Выканаўцы карагода суправаджалі свае рухі у такт музыкі (гарманіст, скрыпач, бубніст) разнастайнымі прыпеўкамі: «Ой, лопнуў абруч // Да й на дзежачкі. // Дзіўчаткі мае – // Сураежачкі» [10, с. 122].

У сольна-гуртавым танцы «Лявоніха», што даволі часта выконваўся на вяселлі ў вёсках Магілёўскага Падняпроўя, прымала ўдзел неабмежаваная колькасць чалавек. Танцавальныя рухі пад акампанемент музыкі выканаўцы суправаджалі непасрэдным спяваннем разнастайных прыпевак. У старадаўняй беларускай вёсцы, напрыклад, вёсцы Галавенчыцы, Чавускага раёна Магілёўшчыны, першымі для выканання «Лявоніхі» на кола выходзілі маладыя. Пасля іх у танец уключаліся іншыя вясельнікі і госці свята [6, с. 523].

Што тычыцца ўласна вясельнага перыяду, трэба адзначыць, што на абрадавым этапе «каравай» і ўсё, што было з ім звязана (падрыхтоўка, выпяканне, дзяльба…) можна адшукаць найбольшую колькасць вясельных танцаў. Напрыклад карагод «Звіўся хмель», які быў у мінулыя стагоддзі найбольш пашыраны ў вёсцы Дуброва Лельчыцкага раёна Гомельшчыны, выконвалі, як правіла, жанчыны-каравайніцы ў час выпякання вясельнага каравая. Пасадзіўшы святочны хлеб у печ, руплівыя каравайніцы выконвалі адпаведныя народныя песні шлюбнага зместу, рабілі карагодныя рухі, а потым садзіліся вакол стала, каб «сукаць» з растопленага воску адну вялікую свячу, з якой маладыя хадзілі вакол стала пры выкананні абрадава-рытуальнага дзеяння «злучэння маладых» [2, с. 316].

Адметнасць танцавальнай традыцыйнай культуры беларускага Панямоння выяўляецца, перадусім, у тым, што ў адрозненне ад іншых рэгіёнаў краіны, карагоды тут часцей за ўсё сустракаюцца на вяселлі. Напрыклад, калі старшая каравайніца, атрымаўшы благаславенне бацькоў маладой ці маладога, пачынала расчыняць цеста на святочны каравай, астатнія каравайніцы «за рукі ўзяліся, ходзяць круга дзежкі і співаюць «Зборную суботу» (вёска Новы Двор Свіслацкі раён). Таксама выконвалі іншыя карагоды: «Хустэчка» (вёска Гезгалы Дзятлаўскі раён), танцавалі карагод «Падушачкі» пад вясельную песню «А ў нашага карагода…» (вёска Новы Двор Свіслацкі раён), вадзілі святочны карагод і адначасова спявалі вясельную песню «Ляцелі дзве пцічкі» (вёска Сядзельнікі Ваўкавыскі раён).

На падставе сучасных фальклорных даследаванняў, праведзеных ва ўсіх рэгіёнах краіны, можна зрабіць выснову аб тым, што вяселле на Брэсцкім Палессі літаральна пранізана шматлікімі і разнастайнымі элементамі народнага беларускага танца. Шмат харэаграфічных элементаў звязана з галоўным атрыбутыўным вобразам-сімвалам вяселля – караваем: шэраг танцаў прысвечаны ўрачыстаму абрадаваму абыходу дзяжы, у якой падыходзіла цеста для выпякання святочнага хлеба, або стала, на якім ляжыць спечаны каравай да таго часу, як каравайнікі і каравайніцы на чале са старшым сватам панясуць яго на веку ад дзяжы, засланым святочным ручніком са схаваным зернем жыта, у клець, дзе ён будзе захоўвацца да вясельнага застолля. Значная роля адводзілася танцам, што выконваліся каравайніцамі падчас выпякання вясельнага каравая, пакуль ён знаходзіўся ў печы, калі танцавальныя рухі жанчын суправаджаліся адпаведнымі вясельнымі песнямі: «Караваю, мой раю, // Я ж цябе і ўчыняю. // Я ж цябе і мясіць буду. // З печы вынімаць буду. // І вадой паліваць буду. // У дарогу ў шчасную // Па дзевачку па красную» [5, с. 64].

Нарэшце, неабходна заўважыць рухавы танец-шэсце, які выконваўся ў час вынасу каравая з клеці і пастановы яго на святочны стол. Напрыклад, у вёсцы Боркі Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці і некаторых іншых мясцінах старшы сват («маршалак»), трымаючы вялікі каравай на ўзнятых у гару руках, звычайна прытанцоўваў, а потым, паставіўшы святочны хлеб на стол, біў канцом пугі, упрыгожанай рознакаляровымі штучнымі кветкамі, у бэльку столі; у час здзяйснення рытуальна-абрадавага дзеяння «дзяльба каравая» «бацькі па чарзе танцавалі з маладой, пры гэтым даволі часта выканаўцы стваралі нейкія

харэаграфічныя кампазіцыі імправізацыйнага характару пад танцавальныя і песенныя найгрышы музыкі» [8, с. 7].

Амаль паўсюдна ў беларускіх вёсках на Гомельшчыне пры здзяйсненні рытуальна-абрадавага дзеяння "падзел каравая" пасля таго, як зяць падорыць цёшчы чобаты, маці маладой павінна абуцца ў новы абутак і разам з бацькам нявесты выканаць народны «Танец у абрадзе», які меў назву «Чобаты». Падчас выканання бацькамі маладой гэтага фальклорнага танцавальнага ўзору сяброўкі і свашкі нявесты спявалі адпаведную рытуальную песню. Так, у вёсках Мазырскага раёна і горадзе Мазыры выконвалі наступны песенны акампанемент:

Ето тыя чобаты, што зяць даў,
Ды за тыя чобаты дочку ўзяў.
Чобаты, чобаты вы мае,
Нарабілі клопату цяпер мне.

Ой, павешу чобаты на кручку,
Штоб рабілі дзелечка за дачку.
Як на рэчку ішла, чобаты скрыпалі,
Як із рэчкі ішла, чобаты хліпалі
[10, с. 119].

У вёсцы Канюхі Ваўкавыскага раёна, напрыклад, напярэдадні вяселля, у час, калі выпякалі святочны хлеб (каравай), каравайніцы абавязкова выконвалі «Каравайны танец» [7, с. 7]. Адметнай асаблівасцю гэтага танца з'яўляецца тое, што каравайніцы выконвалі яго разам з маці маладой (маладога), як у выпадку, калі каравай удаўся пышны, румяны, добры, так і ў адваротным. «Каравайны танец» быў пашыраны ў розных вёсках Гродзеншчыны і нагадваў па свайму характару вядомы ў іншых рэгіёнах краіны танец «Мікіта», які найчасцей выконвалі ў некалькіх мясцовасцях Смаргонскага раёна. Сярод іншых танцаў, якія ў фальклорнай традыцыйнай танцавальнай культуры Гродзеншчыны выконвалі функцыю вясельных, неабходна назваць танец «Жабка», падобны па тыпу на танец «Проса». Выконвалі яго падчас вяселля, калі госці першы раз выходзілі з-за святочнага стала. У гэтым танцы прымала ўдзел неабмежаваная колькасць чалавек, рухаліся ўдзельнікі пад акампанемент музыкі «рад» на «рад». Напрыклад, у вёсцы Новы Двор Свіслацкага раёна, у час гэтага танцу «хадзілі насустрач і разыходзіліся – жанчыны з аднаго боку, мужчыны – з другога, і пры гэтым спявалі адпаведныя песні…» [7, с. 8] Абавязковымі падчас святкавання вяселля на Панямонні, як і ў іншых рэгіёнах краіны, лічыліся танец нявесткі і свякрові, або танец маладой са свёкрам, ці разам з тым і другім. Напрыклад, у вёсках Угрынь, Паляжын і некаторых іншых Зэльвенскага раёна «на вяселлі нявестка адзявала свякроў. Ставіла яе на столік і адзявала на яе спадніцу, кофту, хвартух, хустку, паверх адзення абвязвала белай тканінай. Таксама адзявала свёкра, потым разам са свякрухай і свёкрам, па чарзе, скакала ў польцы. «Свёкры даведваліся, пры гэтым, як адзначалася намі раней, ці не кульгавая маладая» [7, с. 8].

Трэба адзначыць, што абрадавыя танцавальныя найгрышы цесна і непарыўна звязаны з вясельнымі рытуаламі: напрыклад, танцы каравайніц у час выпякання святочнага хлеба (каравая); танцы старшага свата, які нясе вясельны каравай з клеці на святочны стол; свацця, маладых, гасцей. У тым выпадку, калі абрадавыя танцавальныя найгрышы гучаць асобна ад песенных, яны выконваюць драматургічна важныя функцыі: напрыклад, эмацыянальна-псіхалагічную – у вясельнай дзеі, калі адбываецца паварот у святкаванні з жалобнага на вясёлы лад; у іншых выпадках танцавальныя найгрышы ствараюць своеасаблівы святочны фон, які выразна кантрастуе з галашэннем нявесты і яе маці пры развітанні. Асабліва выразна і ярка прасочваюцца гэтыя найгрышы пры здзяйсненні таго ці іншага абрадава-рытуальнага дзеяння у розных мясцінах беларускага Паазер'я [3, с. 598 -599].

У вясельным абрадзе ўсходняга Палесся быў пашыраны абрадавы танец «Ішоў каравай па масту», які выконваўся падчас здзяйснення рытуальна-абрадавага дзеяння «каравай». Найбольш распаўсюджаны гэты народны танец быў у мінулым сярод жыхароў вёсцы Матнявічы Чачэрскага раёна Гомельскай вобласці. Выконвалі яго заўжды тры самыя паважаныя ў вёсцы жанчыны – «мужнія жонкі». Дзея народнага танца пачыналася ў клеці, дзе звычайна захоўваўся да свята вясельны каравай. Як і ў іншых мясцінах краіны, спечаны і добра ўпрыгожаны птушкамі і кветкамі з цеста каравай клалі на засланае святочным ручнікам века ад дзяжы. Адна з каравайніц уздымала века з караваем высока над галавой, а дзве іншыя трымалі з двух бакоў канцы ручніка. У гэтай паставе пад музыку каравайніцы рухаліся, прытупваючы нагамі ў такт гукаў гармоніку, каб знесці святочны хлеб у галоўную хату, дзе адбудзецца вясельнае застолле з падзелам каравая. Танцавальны рух каравайніц суправаджала рытуальна-абрадавая песня, прысвечаная галоўнаму атрыбутыўнаму вобразу вясельнай цырымоніі – караваю:

Ішоў каравай па масту,
Сустрэў каравай старасту:
Хто ж цібе, каравай, наліваў?
Налівалі каравай пчолачкі,

А ўсе ж мужнія жоначкі.
– А хто ж цябе, каравай, выкупя,
А нам сто рублёў выплаця?
Старшы дружок выкупя,
І нам сто рублёў выплаця
[10, с. 117].

Дарэчы, разнастайныя і шматлікія харэаграфічныя дзеянні суправаджалі іншыя рытуалы традыцыйнага беларускага вяселля на вёсцы: перад выездам маладых да вянца амаль паўсюдна па краіне адбываўся абвод жаніха і нявесты па сонцу вакол святочна ўпрыгожанага стала. З апублікаваных навуковых крыніц вядома, што ў некаторых вёсках Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці (вёска Крамно і некатрыя іншыя) пашыраным лічыўся танец бацькоў маладой, што выконваўся на першы дзень вяселля, з атрыбутыўным сімвалам шлюбавін – адмыслова спечаным цёшчай боханам хлеба. Танец гэты мае «ўстойлівую форму, рэгламентаваную кампазіцыю, структуру, лексіку" і нягледзячы на жвавы характар музыкі, выконваўся годна, стрымана, узнёсла [8, с. 54].

Нельга не сказаць і пра «Абход дзяжы» танцавалі ў вёсцы Обчын Любанскага раёна каравайніцамі ў час вырабу святочнага вясельнага каравая; танец «Ламанне лавак у маладога» асабліва быў пашыраны сярод жыхароў вёсак Забашавічы, Сялец, Мсціж, Траянаўка Барысаўскага раёна, а таксама танец, што выконваўся пасля застолля амаль паўсюдна на Міншчыне, і меў назву «Танец маладых» [9, с. 8].

У Петрыкаўскім раёне Гомельскай вобласці (вёска Курыцічы і іншыя) ў старажытныя часы быў распаўсюджаны вясельны танцавальны народны ўзор мясцовай традыцыі тыпу «Жабкі» (іншая назва «На чэраве»), што выконваўся ў імправізаванай форме, як танец-гульня або гульня-танец пасля першага застолля пераважна адной жанчынай. «Танцавальныя рухі выканаўцы суправаджаліся інструментальным найгрышам, прысутныя, вясельнікі і госці свята дружна пляскалі ў далоні ў такт музыкі» [10, с. 119].

Шматлікія даследаванні вучоных, этнографаў і музыказнаўцаў у нашай краіне і за яе межамі з'яўляюцца падмуркам для высновы, «што так званая «вясёлая частка вяселля» ў розных месцах Беларусі пачыналася, часцей за ўсё, з розных танцаў, але часцей за ўсё, гэта былі полька ці вальс» [9, с. 8].

На Магілёўшчыне (вёска Бяседавічы Хоцімскага раёна) танец «Калодачка» выконвалі менавіта на вяселле ад трох да шасці чалавек. Абавязковым атрыбутыўным прадметам танца была невялічкая хусцінка, Вакол выканаўцы танца, які трымаў хусцінку, групаваліся астатнія ўдзельнікі, якія адначасова спявалі: «Калодачка, калодачка, // Мая дубавая, // Малодачка, малодачка, // Мая маладая…» [6, с. 535]

Сярод самых першых танцаў, што выконвалі на вяселлі жыхары беларускіх вёсак старэйшага ўзросту, можна лічыць «Польку», але ў некаторых мясцовых традыцыях Брэстчыны вясёлая частка шлюбных урачыстасцей нярэдка пачыналася з сольна-гуртавога танцу «Прыспеў», прымеркаванага да свята вяселля. У некаторых вёсках Брэсцкага Палесся (вёска Радастава і іншыя) танец гэты выконваўся пасля таго, "як вясельнікі вып'юць па некалькі чарак і павылазяць з-за стала". Звычайна танцавальна-забаўляльная частка радастаўскага вяселля распачыналася менавіта з "Прыспеву", які суправаджаўся гукамі гармоніку і бубна – "малога барабана з шэлестунамі і палачкай" і выконваўся выключна жанчынамі [8, с. 55]. Акрамя пералічаных, на традыцыйным беларускім вяселлі брэсцкай вёсцы былі таксама танцы, што выконваліся сольна або гуртам: "Жабка" (вёска Ліцвінка Кобрынскага раёна), "Просты танец" (вёска Моталь Іванаўскага раёна), "Платочак" (вёска Ляхаўцы Маларыцкага раёна), "Барыня" (вёска Вельямовічы Брэсцкага раёна), "Рускага" і "Сербіянка"– найбольш распаўсюджаны сярод жыхароў вёсак Драгічынскага і шэрагу іншых раёнаў), "Капуста" (вёска Тышкавічы Іванаўскага раёна), "Чобаты" (вёска Лобча Лунінецкага раёна), "Падыказ" (вёска Пад'язаўля Ляхавіцкага раёна). Разам з тым, адпаведна мясцовай традыцыі, да вясельных танцаў, што выконваліся на розных этапах шлюбнай цырымоніі, вяскоўцы Брэсцкага Палесся ў старадаўнія часы адносілі таксама частку ўзораў танцаў, якія выконваліся выключна парамі, напрыклад, у вёсцы Ліцвінка Кобрынскага раёна быў распаўсюджаны танец "Там за гаем", а ў вёсках Варанілавічы Пружанскага раёна і Дзяменічы Жабінкаўскага раёна – "Лявоніха".

У некаторых рэгіёнах краіны пасля так званага "цёшчынага пачастунку", калі малады прывозіў цёшчы салодкія пірагі і чырвоную гарэлку, прысутныя прымушалі яго выканаць з маці нявесты пад музыку дудара танец, які ў народзе меў назву "Пляс" або "Казак". Найбольш распаўсюджаны такі рытуал быў у мінулыя гады ў Гарадоцкім павеце [2, с. 307].

Абавязковымі на вяселлі ў вёсках Цэнтральнай частцы краіны лічыліся так званыя "жывёльныя" танцы. Асаблівай частотнасцю выканання адрозніваўся танец "Каза", які ў розных мясцовых традыцыях выконваў склад "ініцыятыўных людзей": напрыклад, у вёсцы Вішнева Валожынскага раёна сярод выканаўцаў былі толькі сталыя жанчыны; у вёсцы Гаўрыльчыцы Салігорскага раёна Мінскай вобласці, а таксама вёсцы Чарнаградзь Чэрвеньскага раёна, вёсцы Кабылаўка Пружанскага раёна Брэсчыны сватоў заведзена было сустракаць своеасаблівым танцам народнай харэаграфіі, выканаўцамі якога з'яўляліся абавязкова "мужык з бабаю" – "Каза і Казёл" – пераапранутыя ўдзельнікі вясельных урачыстасцей; "Казёл" танцавалі адны мужчыны ў вёсцы Новыя Дарогі Старадарожскага раёна на Міншчыне. У той жа час, у вёсцы Брусы Мядзельскага раёна падчас святкавання вяселля часцей за іншых выконвалі танец, які меў назву "Бацян": яго выконваў адзін выканаўца, "пераапрануты ў кажух" [9, с. 8]. Разам з тым, іншыя танцы, прымеркаваныя да таго ці іншага рытуалу ці абрадавага дзеяння, напрыклад, "Танец маладой", "Танец свекрыві", "Танец маладой з сяброўкамі", з'ўляліся традыцыйнымі народнымі танцамі жыхароў вёсак Вельямовічы, Гута

Брэсцкага раёна, што на заходнім Палессі. Узор народнага танцавальнага фальклору пад назвай “Танец маладой з вэленам”, які часта выконвалі на вяселлі жыхары вёскі Бельямовічы Брэсцкага раёна заходняга Палесся, меў любую колькасць дзяўчат дашлюбнага ўзросту. Ён выконваўся пад песенныя радкі вядомай народнай песні “Горіла сосна” пасля здзяйснення абрадава-рытуальнага дзеяння “павязванне хусткі маладой”, які завяршаецца танцам “Нявесткі і свякрухі” [8, с. 64]. Пакуль дзяўчаты-выканаўцы імкнуліся завалодаць фатой (вэлюмам) нявесты, адзін з вясельнікаў гучна выгукваў: “Молодой молоду // Покотыў па ліду. // – Уставай, молода, // Бо то лід, не вода” [8, с. 66].

Варта заўважыць, што ў розных лакальных традыцыях гэтага рэгіёну краіны, напрыклад, у Іванаўскім, Ляхаўскім і некаторых іншых раёнах, у перапынках паміж святочнымі застоллямі нярэдка выконвалі не толькі танец, але і нейкую тэатралізавана-харэаграфічную дзею пад назвай “Каза”. Нельга абмінуць увагай пераапранутых удзельнікаў вяселля, “цыган”, якія на другі ці трэці дзень свята вытваралі паўсюдна ў вёсках розных рэгіёнаў краіны своеасаблівыя “прычуды”: хадзілі па вёсцы з вясельнымі песнямі, жартамі і выконвалі імправізаваныя танцы шлюбнага зместу.

На Брэсцкім Палессі, як сведчаць захаваныя архіўныя звесткі, у старадаўнія часы былі пашыраны разнастайныя варыянты танцаў, прымеркаваных да розных этапаў вясельнай урачыстасці, якія выконваліся з атрыбутыўнымі прадметамі, без якіх не святкавалася амаль ні воднае беларускае вяселле. Сярод такіх імправізаваных танцаў найбольш вылучаюцца народныя танцы з зэдлікам: “Танец на табурэтцы” (распаўсюджаны сярод жыхароў вёсцы Скібічы Драгічынскага раёна), “Танец на слоні” (вёска КоланскІвацэвіцкага раёна), “Танец на ўслончыку” (вёска Альшаны Столінскага раёна), “Танец са стульчыкам”: “На вэсыллі ставылы стульчык і на яго шчэ одзін. І вот гармоністу надо станцаваць на гэтых стульчыках і ні ўпасты” (вёска Тышкавічы Іванаўскага раёна). У вёсцы Калазубы сталая жанчына “магла, як вавёрка, станцаваць усе танцы на табурэтцы” [8, с. 8].

Так, жыхары вёсцы Бытрыца, Астравецкага раёна часцей за іншых выконвалі падчас святкавання вяселля сольны танец “Таўкачыкі”, які быў найбольш рапаўсюджаны ў цэнтральна-паўночнай частцы Панямоння. Выкананне гэтага танца суправаджалася прыпеўкай “Гэй, гэй, таўкачыкі” [7, с. 228]. Неабходна адзначыць, што выканаўца ў час танца трымаў у руцэ атрыбутыўны прадмет – таўкач – сярэдніх памераў палку, якая імітавала сапраўдны таўкач. Другім вельмі пашыраным на тэрыторыі беларускага Панямоння (Дзятлаўскі, Ваўкавыскі, Астравецкі, Ашмянскі, Свіслацкі і некаторыя іншыя раёны) народным танцам, які меў прымеркаванасць да вясельных урачыстасцей, трэба лічыць, на нашу думку, імправізаваны сольны танец “Жабка”, падчас выканання якога гучалі разнастайныя прыпеўкі: “Дзяўчына дробна скача – учора было // Сёння – плача…” [7, с. 230]

Напрыклад, пасля таго, як з нявесты знімалі вясельны вяночак і завівалі ёй галаву святочнай наміткай белага колеру, усе прысутныя, у першую чаргу прыданкі і завівальніцы, узяўшыся за доўгі ручнік, весела і дружна скакалі па лаўках. Гэтыя скокі на вясельным застоллі часцей за ўсё ўзначальвалі жаніх і нявеста [2, с. 306]. Рускі і беларускі фалькларыст П.А. Бяссонаў, падрабязна апісваючы нацыянальны характар выканання трэцяга віду беларускай народнай харэаграфіі, яскрава паказвае яго якасці, толькі яму ўласцівыя характэрныя рысы і стыль: “Баба, маладуха як завядзе сваю “Скакуху”, як пачне набіраць свае песні-каратышкі тысяччу зярнят, як закідае імі ўправа, улева, наўкола, засыпле гукамі і агеньчыкамі позіркаў, замахае “хусткай”, засемяніць “чаравічкамі”, закруціцца ваўчком, – гэта вее віхор на перакрыжаванні” [4, с. XXIX].

Адметнасцю народнай танцавальнай традыцыі ў розных мясцінах Брэстчыны з’яўляецца вялікая колькасць скокаў тыпу “Казака” (“Козак”, “Козачок”, “Прысяды”, “Гапак”, “Гапачок”, розныя варыянты “Камарыцкага, “Драпак”, Гэчанікі з прысядам” і іншыя), “Рускага” (“Барыня, “Сербіянка”, “Ухар-купец”, розныя варыянты “Лявоніхі”, “Мяцеліцы”) [10, с. 12].

Традыцыйнымі беларускімі народнымі танцамі, узорамі танцавальнага традыцыйнага фальклору на Брэсцкім Палессі з’яўляюцца “Чобаты”, “Шавец”, “Цапы” (в. Сташаны, г. п. Лагішын Пінскага раёна). “Мікіта” (“Мікітка”), найбольш распаўсюджаны ў вёсцы Смаляніца, Пружанскага раёна, вядомы пад рознымі назвамі: “Мыкіта” – у вёсцы Беразляны Іванаўскага раёна, “Крыжачок” – вёсцы Боркі Бярозаўскага раёна, вёсцы Гайнінец Ляхавіцкага раёна, “Праз калочкі” – вёсцы Боркі Бярозаўскага раёна, “Чахарда” – вёсцы Кузевічы Пружанскага раёна, “Барыня” – вёсцы Опаль Іванаўскага раёна, “Зайчык” – г. п. Лагішын, Пінскага раёна і іншыя. Гэтыя скокі заўсёды выконваліся з рознымі атрыбутыўнымі прадметамі: “вылкы”, “кіёчкі”, “жэрдачкі”, разнастайнымі прадметамі хатняй гаспадаркі. У шэрагу вёсак Брэсцкага рэгіёна скокі даволі часта выконваліся на зэдліку. Напрыклад, у вёсцы Тышкавічы Іванаўскага раёна найбольш распаўсюджаны скокі, якія мелі назву «Танец на стульчыку», які выконваўся на розных этапах шлюбнай урачыстасці [8, с. 12].

На Гродзенскім Панямонні, таксама, як і ў іншых рэгіёнах Беларусі, мелі распаўсюджанне скокі, якія ўяўлялі сабой спецыфічныя танцы вясельнага абраду беларусаў. Найбольш распаўсюджанымі на тэрыторыі

Гродзеншчыны лічыліся ў старажытныя часы «Скокі на лаве». Напрыклад, жыхары вёскі Плебанцы Ашмянскага раёна ў некаторых выпадках «так скачуць, што рукамі дастаюць столь. І так, каб гэту лаву паламаць… Танцавалі вясёлыя людзі, якія хацелі сябе паказаць, што яны ўмеюць добра танцаваць… Наробяць смеху, жартаў». Сваімі жвавымі рухамі ў такт музыкі выканаўцы весялілі прысутных на свяце. У вёсцы Алексічы Зэльвенскага раёна, хросныя маці маладой і маладога пасля атрымання святочных падарункаў звычайна «танцавалі на стале» [7, с. 8].

У вёсках Цэнтральнай частцы Беларусі найбольш распаўсюджанымі былі скокі сватоў ў кажухах, вывернутых поўсцю наверх (вёска Стары Мядзел Мядзельскага раёна), «Абход дзяжы» падчас прыгатавання вясельнага каравая (вёска Обчын Любанскага раёна), «Вынас святочнага каравая» (вёска Обчын Любанскага раёна), «Скокі маладой цераз стол», «Казу дарыць» (вёска Брусы Мядзельскага раёна), «Скокі на лаўках», калі адбывалася "ламанне лавак" у маладой (вёска Чыжаха Бярэзінскага раёна); скокі «Ламанне лавак» у хаце маладога (вёскі Сялеж, Мсціж, Траянаўка, Забашавічы, Барысаўскага раёна) і некаторыя іншыя [9, с. 8].

Такім чынам, падрабязны аналіз фальклорнай танцавальнай культуры традыцыйнага беларускага вяселля дае магчымасць зрабіць наступную выснову. На працягу некалькіх стагоддзяў беларускі народ з яго невычэрпным талентам і незвычайнай фантазіяй ствараў шматлікія і разнастайныя, самабытныя, яркія і змястоўныя па форме і структуры народныя вясельныя танцы. Па абрадавых і рытуальных танцах, якія суправаджалі розныя этапы шлюбных урачыстасцей, можна меркаваць аб жыцці нашых продкаў. Шматлікія танцавальныя ўзоры вясельных карагодаў, танцаў і скокаў дакладна, пэўна і выразна адлюстроўваюць жыццё, побыт, паводзіны, пачуцці і мары галоўных удзельнікаў шлюбнага абраду, іх адносіны адзін да аднаго, а таксама да іншых удзельнікаў свята вяселля. Знаёмства са старажытнымі абрадамі, рытуаламі, фальклорнай танцавальнай традыцыяй, што існавалі ў мінулым у розных мясцінах краіны, садзейнічае выхаванню ў моладзі пачуцця павагі і любові да роднай бацькаўшчыны, дапамагае лепш зразумець вытокі нацыянальнай беларускай культуры, у тым ліку, традыцыйнай фальклорнай танцавальнай культуры нашага народа.

Танцавальны фальклор у межах абрадавых этапаў беларускага вяселля

	Паазер'е	Падняпроўе	Цэнтральная Беларусь	Панёманне	Заходняе Палессе	Усходняе Палессе	
Заручыны			Танец сватоў			Баравыя васілёчкі зацвілі	
Выраб каравая	Карагод "Чыя эта мамка?" Карагод "Зняслі, звязлі сем пур мукі".		Ламанне лавак у маладога	Каравайны танец, Мікіта		Звіўся хмель, Ішоў каравай па масту	
Пасад на дзяжу			Абыход дзяжы				
Застолле	Какетка, Распалоска, Рускага, Серада, Расхадная, Шымбар, Дзяржаў, Ліцвінка, Бежанька, Вянгерка, Баярус, Трапак	Калодачка	Каза, Каза і казёл, Скокі маладой цераз стол, Казу дарыць	Жабка, Таўкачыкі, Танец са свёкрам, Танец са свякроўкай	Танец маладой, Танец маладой з сяброўкамі, Танец свякрыві, Танец на сотні, Танец на табурэтцы, Танец на ўслончыку, Танец са стульчыкам	Прыспеў, Жабка (Жабкі), Поаточак, Просты танец, Барыня, Рускага, Сербіянка, Падыказ, Капуста, Там за гаем	Каробачка, Падушачка, Полька, Кадрыля, Вальс, Крыжачок, Мікіта, Какетка, Нарэчанька, Серада, Матлёт, Кракавяк, Яблычка, Ойра, Лявоніха, Жораў
Падзел каравая			Вынас святочнага каравая			Чобаты	
Завіванне маладой			Ламанне лавак	Скокі на лаве	Горіла сосна, Танец нявесткі і свякрухі		
Канец звстолля (перад адыходам гасцей)						Жораў	
Цёшчын пачастунак	Пляс ці Казак			Танец на стале			

Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне / Т.Б. Варфаламеева, А.М. Боганева, М.А. Козенка і інш. — Мінск: Беларуская навука, 2004. – 910 с.

ЛІТАРАТУРА

1. Алексютовіч Л. К.Беларускія народныя полькі: гісторыя ўзнікнення і развіцця / Л.К. Алексютовіч. – Мінск: Беларусь, 1995. – 143с.
2.Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005–2006. – 1 т
3.Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2005–2006. – 2 т.
4.Бессонов, П.А. Белорусские песни, с подобными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П.А. Бессонов. – М.: издержками общества любителей российской словесности, 1871
5.Вяселле: Песні ў 6 кнігах. / Склад. Л. А. Малаш., Рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
6.Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / агул.рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 1 : Магілёўскае Падняпроўе. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – 797 с.
7.Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / агул.рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 2 : Віцебскае Падзвінне. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 910 с.
8.Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т./ агул.рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 4 : Брэсцкае Палессе, кн. 1. – Мінск : Выш. шк., 2008. – 559 с.
9.Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т./ агул.рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 5 : Цэнтральная Беларусь, кн. 1. – Мінск : Выш. шк., 2010. – 847 с.
10.Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т./ агул.рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 6 : Гомельскае Палессе і Падняпроўе, кн. 1. – Мінск : Выш. шк., 2012. – 910 с.
11.Чурко, Ю. М. Вянок беларускіх танцаў / Ю.М. Чурко. – Мінск: Беларусь, 1994. – 88с.

СПІС ІНФАРМАТАРАЎ:

1. В.І.Р.* – Віннікава Ірына Радзівілаўна, 1940 г.н. в. Ляскавічы Петрыкаўскага раёна Гомельскай вобласці. Запісала Паўлава А.П. у 2012г.

Паўлава А.П. *(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

СЕМАНТЫКА І СІМВОЛІКА КОЛЕРАЎ У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ БЕЛАРУСАЎ

У артыкуле на шматлікіх і разнастайных прыкладах вясельных песенных тэкстаў, якія ўзяты з апублікаваных крыніц і самастойна атрыманыя аўтарам падчас палявых фальклорна-этнаграфічных экспедыцый у розныя мясцовасці краіны, паслядоўна разглядаюцца асноўныя колеры шлюбнага абраду, засяроджваецца ўвага на семантыцы, сімволіцы і функцыянальнасці гэтых паняццяў.

Найбольшую распаўсюджаннасць у вясельных песнях беларускага фальклору набываюць белы і чырвоны колер. Адразу трэба адзначыць, што з усёй палітры фарбаў, што можна адшукаць у вясельных песенных тэкстах вылучаюцца: белы, чырвоны і чырвона-белы колер.Даволі рэдка можна ўбачыць жоўты, сіні і нават зялёны, але яны сустракаюцца ў вясельных песенных варыянтах значна радзей. Наогул, колер у традыцыйнай народнай культуры кожнага народа з’яўляецца адным з элементаў, з дапамогай якога, як лічыць Л. Радзенковіч, ствараецца мадэль сусвету. Разам з тым у гэтай мадэлі колер набывае пастаянныя сімвалічныя характарыстыкі, якія “звычайна дапаўняюцца сімвалічнымі значэннямі рэалій – носьбітаў колеру” [13, с.122].

Асаблівую эстэтыку святочнай урачыстасці ў час здзяйснення рытуалаў і абрадавых дзеянняў шлюбавін ствараў толькі белы колер. Дакладны выбар пры выкарыстанні нашымі продкамі колераў падчас шлюбнай цырымоніі дапамагалі зрабіць “тонкае адчуванне прасторы і бездакорнае валоданне стылістыкай святочнай імпрэзы, пабудаванай на энергетыцы эмацыянальнай узбуджанасці” [10, с. 59].

У дадзеным артыкуле разглядаюцца сімвалічныя значэнні асноўных колераў, што найбольш частотна сустракаюцца ў вясельных песенных тэкстах. Намі вывучаны і прааналізаваны песенны матэрыял, які ўключае
[2537] тэкстаў беларускіх народных вясельных песень. Усе вясельныя песенныя тэксты былі ўзяты з класічных і сучасных зборнікаў, а таксама ўласныя запісы.

Сувязь двух асноўных колераў вясельнай абрадавай паэзіі беларусаў з акрэсленымі рэаліямі ў песенных тэкстах “з’яўляецца часткай агульнага фальклорнага клішэ, якія сустракаюцца таксама і ў іншых жанрах вуснай народнай творчасці” (напрыклад: белае лічанька, белы ручкі, белая хустачка, белы ручнік; красная дзяўчына, чырвоны каравай, чырвоны пояс, чырвоная ружа; белыя кветкіі чырвоныя гронкі ягад каліны і г. д.) [13, с. 122]. На шматлікіх і разнастайных песенных прыкладах шлюбнай тэматыкі ў артыкуле падрабязна разглядаецца кола сімвалічнага выкарыстання значэнняў двух асноўных колераў беларускай традыцыйнай вясельнай абраднасці, а таксама трывалыя камбінацыі адначасовага ўжывання ў адным песенным варыянце белага і чырвонага колераў. Праведзены аналіз вясельных песенных тэкстаў беларускай шлюбнай абраднасці сведчыць пра тое, што ўжыванне белага і чырвонага колераў паасобку і разам у адным песенным варыянце можа несці адмысловае сімвалічнае значэнне. Пільнае вывучэнне і пэўны падлік вясельных песенных тэкстаў выяўляе, што белы колер можна сустрэць у 1517 вясельных тэкстах, чырвоны – у 817 песенных варыянтах, белы і чырвоны разам сустракаецца ў 203 вясельных песнях.

Шэраг вясельных песенных тэкстаў, прысвечаных розным этапам шлюбнай урачыстасці, сведчыць пра значную пашыранасць і шматзначнасць гэтых колераў у вясельным абрадзе беларусаў. Белы колер з'яўляецца адным з асноўных элементаў колеравай сімволікі ў традыцыйнай беларускай народнай культуры, суадносіцца звычайна з іншымі колерамі светлых таноў і проціпастаўляецца ў вясельных песенных тэкстах, часцей за ўсё, чырвонаму колеру [14, с. 151]. У тым выпадку, калі карэляцыя колераў рабілася згодна з прыкметай 'белы' – 'не белы', падкрэслівае М. І. Талстой, тады белы колер, матываваны прыкметай 'ясны', 'светлы', 'чысты', "можа абазначаць чысціню, плоднасць, або святло" [14, с. 151], а таксама дабро, поспех, сакральную вызначанасць, лімінальнасць, характарызаваць прастору і час [18, с. 94]. Па частотнасці выкарыстання ў тэкстах беларускіх вясельных песень белы колер можа таксама вызначацца словамі 'бялёвы', 'беленькі'. Даволі часта змест беларускіх вясельных песень сведчыць пра тое, што белы колер асацыіруецца ў іх з жыццёвай сілай і суадносіцца з кардынальнымі канцэптамі жыцця, дабрабыту. Наогул, 'белы' належыць да катэгорыі, якая ўстанаўлівае карэляцыі вобразаў-сімвалаў з іншымі групамі вобразаў пэўнай сістэмы беларускай вясельнай абраднасці: белая фата нявесты, белы фартушок маладзіцы, белая хустка маці маладой, белая кашуля жаніха, бацькі маладой, белая талерка, белы абрус (атрыбутыўныя вобразы –сімвалы); белая лебедзь, белая курыца, белы певень, белы селязень (качар), белая вутка (качка) (арнітаморфныя вобразы-сімвалы); белыя ручкі маладой, маладога, маці нявесты, свякрові, белы ножкі свёкра, белы ручкі каравайніц (персанажныя вобразы-сімвалы), белы заяц, белы конь (зааморфныя вобразы-сімвалы), белая лілея, белая бяроза, белыя кветкі каліны (дэндралагічныя вобразы-сімвалы) і г. д. Нарэшце, як піша М. І. Талстой, "магічны закон падабенства можа звязваць на аснове белага колеру наступныя рэчы і з'явы: белая кашуля, хустка, намітка, срэбная манета – адпаведна з капустай, пшаніцай (мука), градам, яйкам і г.д." [14, с. 152].

Белы колер заўжды асацыіраваўся ў нашых продкаў з незвычайнай чысцінёй, лічыўся сімвалам нявіннасці, таму цнатлівая дзяўчына надзявала на вяселле белую кашулю, плацце белага колеру, яе галаву ўпрыгожваў вяночак з белай лілеі і беласнежная фата (вэлюм) "Калі я выходзіла замуж, мне мама делала плацце белага колеру" [В.А.А.], "Маё плацце было белага цвету і фату рабілі" [А.Е.П.]. Паводле У. М. Конана, у масавай свядомасці старажытных жыхароў беларускай вёсцы "панавала ўяўленне аб белым колеры выключна як сімвале чысціні і дзявочай цнатлівасці"[9, с. 6]. На працягу вясельнай урачыстасці адбывалася паступовае пераўтварэнне нявесты са стану дзявочага ў стан жаночы, што суправаджалася зменай яе галаўнога ўбору: замест фаты і вяночка свякроў надзявала маладзіцы хустачку, чапец або намітку абавязкова белага, святочнага колеру, паколькі ў міфалагічным сэнсе слова белы колер з'яўляўся "сімвалам бязмежнасці, вечнасці Сусвету" [10, с. 64 – 65]. Трэба заўважыць, што белы колер са старажытных часоў лічыўся на Беларусі сімвалам нявесты, а чырвоны – жаніха [7, с. 65]. Пры выкананні рытуалаў і абрадавых дзеянняў беларускага вяселля белы колер ўжываўся ва ўзаемаспалучэнні або супрацьстаўленні чырвонаму колеру, пры гэтым, робіць заўвагу А. В. Гура, чырвоны колер суадносіцца з персанажным вобразам маладога, а белы, адпаведна, – вобразам маладой [6, с. 722].

Прааналізаваўшы вясельныя песенныя тэксты, намі было выяўлена, што найбольш частотна эпітэт белы сустракаецца ў тэкстах вясельных песень беларусаў у наступных выпадках: па-першае, для адзнакі цела вобраза-персанажа або асобнай яго часткі: "Па белых плечках коска ляжыць…" [3, с. 373]; "…Прымала цябе родна баўшка // На сваі на ручкі белыя…" [1, с. 181], коскі нявесты, "як лён бяленькі" [3, с. 365];

па-другое, у якасці сталага эпітэта пры назоўніку камень: белы камень: "Ой, на моры на сінюсенькім, // На камені на бялюсенькім…" [3, с. 37];

па-трэцяе, у словазлучэнні белы свет: " – Не начуй, мой сыночак,.. // Прыязджай да маманькі // Хоць уночы, хоць у паўночы, // Хоць к беламу свету…" [12, с. 104].

Калі разглядаць значэнне колераў у залежнасці ад абрадавых этапаў, то трэба адзначыць, што "у сваты звычайна прыходзілі з боханам хлеба, абавязкова завернутым у ручнік белага колеру і гарэлкай" [В.Л.І.].

Падчас "заручын" надзвычайны святочны настрой стваралі не толькі асабліва прыгатаваныя стравы, але і белы колер посуду, на якім падносілі ганаровым гасцям пачастунак: "Мая маці на вяселлі, // Ежу клала, ежу клала, // На талерку белу…." [Я.З.І.],або "Каравай той маці клала на ручнік бяленькі, // На ручнік бяленькі, посуд да беленькі, // Каб пайшла я, каб пайшла я // Вельмі хутка замуж" [С.В.А.]. Сярод тэкстаў народных песень, што выконвалі сяброўкі і свашкі маладой у застоллі падчас "заручын", у некаторых вёсках, меліся такія, у якіх спявачкі адлюстроўвалі здзяйсненне абрадава-рытуальнага дзеяння "прапіў бацька дачку" і падкрэслівалася прыгажосць і святочны белы колер посуду: "Ці не жаль жа таму бацьку, // Што прапіў да сваю дочку // На салодкім мядочку, // На белай талерачцы…"[3, с. 95]; "Прапіў бацька дачку // На салодкім мядочку, // Ды й на белай тарелцы… // Да напіўшыся скача,.. // А праспаўшы ўсё плача: // – Куды ж маё да дзіця пашло, // А ці ў бор да па ягады?.. // Ці ў святліцу зы вадзіцай?.. // Свашачка, мыя мамачка, // Глядзі ж майго да дзіцятачка" [16, с.273]:

Прапіў бацька дочку
На салодкім мядочку,
Ай, на белай тарэлцы,
Ай, на горкай гарэлцы.
Ай, напіўшыся скача,
А праспаўшыся, плача…
[Лоеўшчына : 259]

Пасля “заручын” дзяўчына-нявеста павінна накрывацца белай хустачкай, або ручнічком: “Заручона дзевачка, заручона, // Белым ручнічком накрыта, // Дробнымі слёзкамі абмыта…” [3, с. 61].

Малодшы родны брат нявесты вядзе яе на “пасад”: “…На шчасліваe месцечка, // На залатое крэслечка, // На бялёвенькі ручнічок” [4, с. 479]; “Брат сястру на пасад вядзе, // Белым ручніком земельку мяцець, // Сытой паліваець”[8, с. 368]. Трэба адзначыць, што ў песенных варыянтах, што сустракаюцца ў давясельным перыядзе найбольшую частотнасць мае белы колер (белы ручнік, белая хустка…).

Перад прыездам маладога, нявеста і яе маці, а таксама свашкі і сяброўкі старанна рыхтуюцца да прыезду вясельнага поезда са сватамі, дружынай і жаніхом, каб разам з маладой ехаць на вянчанне ў царкву. Маці зранку будзіць дачку-нявесту, каб паспець упрыгожыць хату для сустрэчы шаноўных гасцей, ручнікі, якія ўдзельнічалі ў гэтым абрадзе заўсёды мелі белы колер:

Ой, знаці, знаці,
Марысіну матулю:
Ходзіць яна
Па новай святліцы,
Ой, ходзіць, ходзіць,
(Марысі гаворыць:)
– Устань, доньку,
Ужэ пара ўстаці!
Засцілай лаванькі
Белымі ручнічкамі,
Будзеш прымаці
Сваго Ясенька
З чорнымі очанькамі.
– Ой, заслала ж я столы і лаванькі
Бялюсенькім абруском…
[В.Л.І.]

У гэтым урыўку з вясельнай песні атрыбутыўныя вобразы – “ручнічкі” і “абрус” – белага колеру, што падкрэслівае узнёслы настрой маці і дачкі, а таксама святочнае ўпрыгожанне хаты напярэдадні свята шлюбавін. Маладая з нецярплівасцю чакае суджанага, спадзяецца, што на ім будзе святочная кашуля, якую яна яму падаравала: “… Тую кашулю сама зрабіла, // Тоненька спрала, часценька ткала, // Часценька ткала, а бела бяліла, // Харашэнька пашыла й на яго ўзлажыла” [3, с. 488]. Кашуля таксама ў тэкстах вясельных песень – белая, гэты колер абазначае, што яна зроблена з добрага ільну і тонка сатканая, такія сарочкі апраналі не на кожны дзень. Таму, можна лічыць, што ў дадзеным выпадку белы колер кашулі ўказвае на цнатлівасць не толькі нявесты, але і жаніха. Маці нявесты выходзіць на ганак, каб сустрэць зяця і пабачыць, ці хораша ён апрануты, ці прыгожы ён тварам:

Выйшла маці ды зяця прымаці.
Не так прымаці, як выглядаці:
Ці вeлікага стану, ці хораша
ўбраны,
Ці тонка, бела ды на ём кашуля?
Каўнер бабровы, а зяць чарнабровы,
Каўнер валністы, а зяць наравісты…
[1, с. 201]

Як лічыць інфарматар, “Бацька маладой перад ад’ездам дачкі да вянца тройчы па руху сонца абводзіць яе вакол стала ў святочна ўпрыгожанай хаце, пры гэтым дзяўчына павінна быць абвязана вакол пояса святочным ручніком” [П.Н.І.]. Прадметны вобраз стала паўставаў у свядомасці нашых продкаў сімвалам паяднання сям’і, яе цэласнасці, зладжанасці, сімвалам духоўнай сталасці. Абавязковае трохразовае хаджэнне бацькі і дачкі-нявесты вакол святочна ўпрыгожанага стала азначала: развітанне маладой з хатай бацькоў, са сваімі роднымі і блізкімі, яе ад’езд да хаты бацькоў жаніха.

Падчас вянчання ў храме бацюшка звязвае рукі маладым, што стаялі поруч, “беленькім ручнічком” [4, с. 597]; жаніх і нявеста стаяць выключна на “белай частцы ручніка-падножніка” бела-чырвонага колеру [10, с. 2]: “Ой, рад-радзенёк Хвядорка, // Што на білам ручнічку пастаяў // І Марачку за ручку падзяржаў…” [11, с. 280]

Калі жаніх і нявеста сядалі кожны на свой воз, вясельнікі займалі свае месцы ў вясельным поездзе, да іх выходзілі маці і бацька маладой, тройчы абыходзілі вазы па сонцу, пры гэтым маці абсыпала іх жытам са свайго белага фартуха, а бацька нёс следам хлеб-соль і бутэльку гарэлкі. У час абсыпання маладых жытам сяброўкі маладой спявалі: “Да сей, маці, жыта, // Каб было добра жыці. // Сей, пшаніцу, бацька, яру, // Каб жылі вечна ў пары” [17, с. 484].

Бацькі маладога сустракаюць сына і нявестку пасля абрання імі шлюбу хлебам-соллю, што ляжаць на “белай частцы ручніка” [10, с. 152].Што, лічам, сімвалізаваў чысціню, некранутасць і пачатак новага жыцця.

У шматдзённым святкаванні шлюбавін звычайна вылучаліся два кульмінацыйныя моманты: вянчанне маладых у царкве і дзяльба вясельнага

каравая ў хаце маладой і маладога. Вясельны каравай нёс у хату з каморы старшы сват на высока ўзнятых руках, пры гэтым вялікі, смачны, прывабна ўпрыгожаны святочны хлеб ляжаў таксама на белай частцы святочнага ручніка [10, с. 63].

Неаднойчы ў тэкстах вясельных песень падкрэсліваецца прыгажосць вясельнікаў, перадусім, галоўных дзеючых асоб свята вяселля – жаніха і нявесты. Белы колер ужываецца ў фальклорных песенных тэкстах шлюбнага зместу, часцей за ўсё, каб падкрэсліць прывабнасць асобных удзельнікаў шлюбнай урачыстасці, а таксама іншых разнастайных вобразаў-сімвалаў вясельнай абрадавай паэзіі беларусаў. Белы колер асацыіруецца са святлом і з утваральнай сілай, "увасабленнем белізны з'яўляюцца дзень і срэбра", якія маюць розныя значэнні: 'свеціцца', 'серабрысты', 'ясны', 'светлы', 'чысты'" [13, с. 126]. Зусім невыпадкова, лічым, у шматлікіх і разнастайных фальклорных песенных тэкстах вясельнай тэматыцы часта падкрэсліваецца чысціня святочнага хлеба, бо звычайны хлеб быў чорнага колеру, а каравай стараліся рабіць белым, румяным "Каравайніцы пры рабоце,.. // Пяюць пры добрай ахоце. // Тры-чатыры маладзіцы…// Цягнуць дзяжу із святліцы. // На крыжу яе стаўляюць,.. // Бел каравай расчыняюць…" [5, с. 96 – 97] і рук жанчын-каравайніц, што ўчыняюць вясельны каравай "ручкамі ды бяленькімі" [5, с. 96]; а таксама незвычайная прыгажосць, чысціня і нявіннасць персанажнага вобраза нявесты: "… Ў маёй Тамаркі плаццейка бяленька, // Ў маёй Тамаркі на галоўцы вяночак" [3, с. : 370]. Падарункі, якія маладая дорыць вясельнікам з роду жаніха, сватам, маладому і яго бацьку таксама стараліся, каб былі белага, святочнага колеру. Напрыклад, пасля святочнага застолля на "заручыны" нявеста абносіць дарагіх гасцей падарункамі: "…Ванечкавы да заручыны // Раненька, // Анечкіны да падарачкі // Бяленькі" [3, с. 84]. Белы колер сустракаецца ў вясельных песенных тэкстах, прымеркаваных да розных абрадава-рытуальных дзеянняў шлюбавін разам з іншымі вобразамі-сімваламі: Белыя ручнікі, белы ручанькі, белая бярозка і г.д.

Як ўжо адзначалася намі раней, чырвоны і белы колеры з'яўляюцца найбольш распаўсюджанымі і шматзначнымі ў вясельным абрадзе ўсходнеславянскіх народаў, у тым ліку, беларускага. Два гэтыя колеры нярэдка сустракаюцца ў тэкстах вясельных песень разам і карэлююць адзін з адным. Неабходна заўважыць, што белы колер у шлюбным песенным фальклоры беларусаў не толькі сімвалізуе нявесту, але таксама яе "несумленнасць", рытуальнае абнаўленне на працягу шлюбных урачыстасцей, тады як чырвоны фігуруе ў якасці сімвала дзявоцкага гонару, абярэгу, агню, сімвала жаніха і г. д. [6, с. 727]. Увогуле, чырвоны колер неабходна аднесці да ліку другога асноўнага элемента колеравай сімволікі ў традыцыйнай народнай культуры беларусаў. У тэкстах беларускіх вясельных песень гэты колер паўстае ў якасці апазіцыі 'белае – чырвонае', проціпастаўляецца светламу, беламу як не 'белае', "афарбаванае", або нават "цёмнае". Сімволіка чырвонага колеру і яго разнастайных адценняў характарызуецца выразнай і дакладнай полівалентнасцю: з аднаго боку, гэты колер сімвалізуе плоднасць, узнаўленне, сілу і моц кахання паміж маладымі, а з іншага – асацыіруецца з лімінальнасцю і іншасветам [19, с. 91]. Менавіта па гэтай адзнацы чырвоны колер, на думку Л. Раденковіч, неабходна лічыць хтанічным, які не прыналежны гэтаму свету [13, с. 132]. Чырвоны колер часцей за ўсё асацыіруецца з агнём, золатам і крывёй. У некаторых тэкстах вясельных песень, што выконваліся падчас здзяйснення таго ці іншага абрадава-рытуальнага дзеяння, сімволіка чырвонага колеру і некаторых яго адценняў (пачынаючы ад жоўтага да рудага (карычневага) амбівалентна. Чырвоны колер, адзначае В.У. Белова, атаясамліваецца ў вясельных песенных тэкстах з колерам жыцця, сонца, урадлівасці, моцнага здароўя. [15, с. 647]. Гэтым, на наш погляд, тлумачыцца частотнае згадванне колеру "чырвоны" у вершаваных радках вясельных песень, прымеркаваных да нявесты: "… На дварэ стаіць святліца – // Там жыве красная дзявіца…" [2, с. 276]; сваты прыязджалі да бацькоў маладой для здзяйснення рытуальна-абрадавага дзеяння і пускалі ў акно стралу "Ні па мёд, ні па гарэлку, // Але па красну дзеўку…" [2, с. 284]; малады з дружынаю едзе па суджаную, у дарозе дружкі выконваюць радкі вясельнай песні: "… Бо ў дарожаньку пуйдземо, // Ў дарожаньку шчасну, // Да па мілую красну…" [11, с. 288] У тым выпадку, калі нявеста не страціла нявіннасці да шлюбу, зяць, згодна са звычаям і мясцовымі традыцыямі павінен падараваць цёшчы чырвоныя чобаты, у якія яна абуваецца, скідваючы свой стары абутак, і выконвае разам з бацькам нявесты вясельны танец пад вершаваныя радкі песні шлюбнага зместу: "Й а ў гордае чэшчы // Стаіць зяць за варотамі // З чырвонымі да чаботамі…" [11, с. 291] Згодна з поглядам Л. Раденковіч чырвоны колер найбольш важны для традыцыйнай народнай культуры ў цэлым. Сваю думку аўтар падкрэслівае тым, што чырвоны колер рэалізуецца як адна з састаўных частак бінарнай апазіцыі 'белае' – 'чырвонае'. У гэтым выпадку, лічыць Л. Раденковіч "магчыма замена чырвонага колеру па зместу рознымі яго адценнямі (ад жоўтага да рудага)" [13, с. 131]. Як вынікае з прааналізаваных тэкстаў, чырвонаму колеру адпавядаюць атрыбутыўныя вобразы: чырвоная стужка (уплёткі з дзявочай касы), чырвоны (красны) вясельны каравай, чырвоны пояс, чырвоныя чобаты; чырвоны парог, чырвоны кут хаты, вароты; астранамічны вобраз-сімвал – чырвонае (краснае) сонца; арнітаморфны вобраз-сімвал – певень з чырвоным апярэннем; дэндралагічныя вобразы-сімвалы – чырвоны мак, чырвоная ружа, чырвона каліна, чырвона мята (павойныя расліны і

расліны з цыбулінамі);персанажныя вобразы – красна дзевіца, красны дзевіцы (сяброўкі маладой), красны мак (жаніх), красны каравайніцы; зааморфны вобраз-сімвал – сабака чырвонай афарбоўкі і іншыя.

У шэрагу вясельных песень, што выконваліся самой нявестай або сяброўкамі ад яе імя на розных этапах шлюбных урачыстасцей, маладая параўноўваецца праз ужыванне прыёму вобразна-псіхалагічнага паралелізму з дэндралагічнымі вобразамі каліны і маліны: нявеста была бела і чырвона, пакуль жыла ў раскошы бацькавай хаты: “А каліна-маліна, // Да не стой над вадою, // Не махай галіною, // Не раўнуйся са мною, // Да было раўнавацца, // Як я ў мамкі была, // Як я бела хадзіла, // Як я чырвана была: // Да бялей твайго цвету, // Чырваней тваіх ягад…” [2, с. 308];

Лічым неабходным заўважыць, што сярод шматлікіх і разнастайных беларускіх фальклорных песенных тэкстаў, прымеркаваных да таго ці іншага

абрадава-рытуальнага дзеяння на розных этапах шлюбнага абраду, сустракаюцца народныя песні, у якіх існуюць разам два колеры – белы і чырвоны. Адначасовае ўжыванне ў тэкстах вясельных песень двух асноўных колераў можа сімвалізаваць мужчынскі (чырвоны) і жаночы пачатак (белае), а іх сувязь у вершаваных радках фальклорных песенных тэкстаў – змяненне стану персанажных вобразаў (абранне маладымі шлюбу, змена стану дзяўчыны – нявеста – маладзіца; плоднасць маладой). З падрабязнага аналізу фактычнага песеннага матэрыялу вынікае, што ў шматлікіх і разнастайных тэкстах вясельных песень можна сустрэць сталыя камбінацыі, якія маюць асаблівае значэнне. Часцей за ўсё, як адлюстроўваюць фальклорныя песенныя тэксты, гэта дыяда з двух колераў (белае – чырвонае). “Дарэчы, камбінацыі ‘белае’ – ‘чырвонае’ у якасці сімвала змены аднаго стану другім (белае плацце нявесты – чырвонае плацце маладзіцы) сустракаюцца ў песеннай славянскай народнай культуры даволі часта” [13, с. 143]. Разгледзім найбольш яркія прыклады выкарыстання разам белага і чырвонага колераў у народных вясельных песнях на розных этапах шлюбнага абраду:

Традыцыйнае выкарыстанне нявестай на працягу свята адзення двух асноўных колераў беларускага вясельнага абраду сімвалізавала пераход яе з дзявоцкага стану (белае плацце, белая фата, вяночак з белых кветак) у стан жаночы (чырвонае плацце ў маладзіцы, што захавала цноту). Фальклорныя вясельныя песенныя тэксты, у якіх сустракаюцца колеравыя вобразы сімвалы белы і чырвоны – паасобку або разам – уяўляюць сабой народныя песні з найбольш частотным тропным выкарыстаннем напрыклад такога найчасцейужывальнага мастацкага прыёму, як метафара:

нявеста звонка ткала, красненька вышывала; “Ясныя зоркі, свяціце, // Добрыя людзі, глядзіце,.. // Куды маё дзіцятка паедзе: // Ў чыстае поле з свячамі, // К цесцютку на двор з сватамі. // Ў чыстае поле з яснымі, // К цесцютку на двор з краснымі” [3, с. 394], а таксама сімволіку (сімвалы нявесты – вясельны вяночак з белай ліліі, белая фата (велюм): сімвалы маладзіцы – белая хустачка, белая намітка, белы фартушок з чырвонымі палоскамі, чырвонае плацце; белы ручнік – сімвал чысціні і новага жыцця); выразныя вобразныя і яркія эпітэты (белая бяроза, белая лілея, белае радно, белыя лябёдкі, чырвоная каліна, красны каравай, краснае сонейка); параўнання (нявестка, як краснае сонца, жаніх – чырвоная кветка, чырвоны мак, чырвоная мята); прыклады ўжывання прыёму вобразна-псіхалагічнага паралелізму (белая бяроза – маладая дзяўчына, чырвоная каліна – нявеста) і некаторых іншых выяўленчых сродкаў.

Такім чынам, праведзены намі аналіз сведчыць пра тое, што найбольшую частотнасць ужывання ў тэкстах вясельных песень мае белы колер, які абазначаў не толькі цнатлівасць і своеасаблівую чысціню, але і сімвалізаваў нявесту, чырвоны колер сустракаецца значна радзей у тэкстах вясельных песень і абазначаў жаніха, а таксама з аднаго боку, гэты колер сімвалізуе плоднасць, узнаўленне, сілу і моц кахання паміж маладымі, а з іншага – асацыіруецца з лімінальнасцю і іншасветам.

ЛІТАРАТУРА

1. Анічэнка, У. В. Голас з невычэрпнай і жыватворнай крыніцы / У.В. Анічэнка. – Мінск.: Навука і тэхніка, 1995. – 464с.
2. Беларускі фальклор. Хрэстаматыя. Выд. 2-е, дап. Склад. К.П. Кабашнікаў, А.С. Ліс і інш. – Мінск, Вышэйшая школа, 1977г. – 840с.
3. Вяселле: Песні ў 6 кнігах. / Склад. Л. А. Малаш., Рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980 – 1988. – Кн.1. – 680 с.
4. Вяселле: Песні ў 6 кнігах. / Склад. Л. А. Малаш., Рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
5. Гілевіч, Н.С.Лірыка беларускага вяселля / Н.С. Гілевіч. – Мінск.: Выш. школа, 1979. – 656с.
6. Гура, А.В. Брак и свадьба в славянской народной культуре. Семантика и символика. / А.В. Гура. – М.: Индрик, 2012. – 936 с.
7. Казакова, І.В. Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры / І.В. Казакова. – Мінск: ВКП “БОФФ”, 1997. – 119с.
8. Карский, Е.Ф. Белорусы : в 3 т. / Е.Ф. Карский ; ред. совет: Г. П. Пашков (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Белорус. Энцикл., 2007. – Т. 3, кн. 1 : Очерки словесности белорусского племени. – 580 с.
9. Конан, У.М. Беларуская эстэтыка і мастацкая культура: гістарычныя традыцыі і сучаснасць: матэрыял у дапамогу лектару / У. М. Конан. – Мінск: Праўленне таварыства “Веды” БелССР, 1998. – 23с.
10. Крук, І.І. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я.Крук. – Мінск: Беларусь, 2011. – 429с.
11. Машынскі, К.Усходняе Палессе / К. Машынскі. – Мінск: Беларуская навука, 2014. – 528 с.
12. Палескае вяселле / Укладанне і рэдакцыя В. А. Захаравай. – Мн.: Універсітэцкае, 1984. – 303 с.

13. Раденкович, Л. Символика цвета в славянских заговорах // Л. Раденкович славянский и балканский фольклор / реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. – М.: Наука, 1989. – С. 122–148.
14. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5т. / Российская академия наук, институт славяноведения и балканистики; под общей редакцией Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995-2014. – 1995. – Т.1. – 578с.
15. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5т. / Российская академия наук, институт славяноведения и балканистики; под общей редакцией Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995-2014. – 1999. – Т.2. – 697с.
16. Сысоў, У.М. З крыніц спрадвечных / У.М. Сысоў. – Мінск: Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.
17. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т./ агул.рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2013. – Т. 5 : Цэнтральная Беларусь, кн. 1. – Мінск : Выш. шк., 2010. – 847 с.
18. Федароўскі, М Люд беларускі. Вяселле / М. Федароўскі. – Мінск: Полымя,1991. – 142с.
19. Швед, І.А. Белы колер у вераваннях і абрадавай практыцы беларусаў – Роднае слова. – 2007. – №3. – С.92-94.
20. Швед, І.А. Гарыць агнём золата чырвоны колер у беларускай міфапаэтычнай карціне свету – Роднае слова. – 2007. – №9. – С. 88-91.

ІНФАРМАТАРЫ:

1. Выжкоўская Аліна Аляксандраўна,1961г.н. г. Браслаў родам з Шаковішчскага р-на в. Іоды Віцебскай вобл.
2. Азёма Ева Пятроўна, 1937г.н. в. Капцэвічы Петрыкаўскага р-на Гомельскай вобл., родам з в. Самацячэй
3. Васілец Ларыса Іванаўна, 1937г.н., г. Мазыр, перасяленка з Уржумскі раён, Кіраўская вобласць.
4. Ярац Зінаіда Іванаўна, 1970 г.н., в. Каравацічы, Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці.
5. Сіротка Вольга Андрэеўна 1925 г.н., в. Азершчына, Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці, перасяленка з Украіны.
6. Пырх Наталля Іванаўна, 1962 г.н., в. Левашы Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці

Палукошка В.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВУСНЫЯ АПАВЯДАННІ ПРА ВЯЛІКУЮ АЙЧЫННУЮ ВАЙНУ Ў ФОНДАХ ВУЧЭБНА-НАВУКОВАЙ ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ БДУ

Тэме Вялікай Айчыннай вайны належыць важнае месца ў беларускім вусным апавяданні. Але сам жанр, як трапна заўважае Т. Лук'янава, пакуль займае перыферыйнае становішча «сярод іншых жанраў вуснай народнай прозы з пункту гледжання завершанасці мастацкай формы твораў» [3, с. 73]. Гэтую акалічнасць беларуская даследчыца тлумачыць дзвюма прычынамі: блізкасцю тэкстаў да паўсядзённага бытавога маўлення і неўсведамленнем іх мастацкай каштоўнасці як носьбітамі вуснапаэтычнай традыцыі, так і збіральнікамі-навукоўцамі. Апошнія не так часта ўключаюць вусныя апавяданні ў кола сваіх навуковых інтарэсаў. Беларускія ж вусныя апавяданні пра Вялікую Айчынную вайну не толькі слаба даследаваныя, але і амаль не прэзентаваныя шырокаму колу чытачоў. На жаль, дасюль даследчыкі фальклорнай ваеннай прозы часта проста вымушаны спасылацца выключна на мастацка-дакументальныя кнігі «У войны не женское лицо», «Последние свидетели» С. Алексіевіч, «Я з вогненнай вёскі…» А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка як на найбольш поўныя зборы народных апавяданняў ваеннай тэматыкі [2].

Апошнім часам сітуацыя паступова пачала мяняцца да лепшага. Праўда, гэтаму спрыяе найперш узрослая цікавасць да вусных апавяданняў-ўспамінаў з боку айчынных гісторыкаў, якія займаюцца вуснай гісторыяй і разглядаюць яе як адлюстраванне неафіцыйнага погляду на палітычныя падзеі. Самі ж мемараты пры гэтым выступаюць як «персанальныя дакументы» і як спосаб трансляцыі сацыяльнага вопыту. Г. Васюк у артыкуле «Перспектывы вуснай гісторыі ў Рэспубліцы Беларусь» [1] называе тры беларускія навуковыя цэнтры па вывучэнні вуснай гісторыі, а таксама ўзгадвае буйныя праекты айчынных навукоўцаў у гэтым накірунку, сярод якіх асобна адзначае матэрыялы міжнародных канферэнцый «Беларусь ў выпрабаваннях Вялікай Айчыннай вайны», «Лагер смерці Трасцянец 1941 – 1944 гг.» і «Жанчыны ў Другой сусветнай вайне: гісторыя барацьбы і выжывання», дзе змешчаны і вынікі інтэрв'ю сведкаў падзей мінулай вайны. У гэтым кантэксце неабходна згадаць пра праект «Беларускі архіў вуснай гісторыі», мэтай якога з'яўляецца збіранне і захаванне вусных успамінаў пра савецкі час. На сайце праекта (http://www.nashapamiac.org/archive/home.html) змяшчаюцца і сведчанні беларускіх остарбайтараў.

Што ж тычыцца прац айчынных фалькларыстаў, то тут мы вымушаны канстатаваць недастатковую распрацаванасць вуснай ваеннай прозы як з боку прадстаўлення фальклорных тэкстаў, так і з боку іх даследавання. У свой час актыўна збіраўся і даследаваўся фальклор Вялікай Айчыннай вайны. Тут можна узгадаць кнігу І. Гутарава «Борьба и творчество народных мстителей» (1949), зборнік «Паэзія барацьбы» пад рэдакцыяй К. Кабашнікава і А. Фядосіка (1985), кнігу А. Фядосіка «Партизанская быль не забыта» (1990), у якой поруч з нарысам у асобным раздзеле змяшчаюцца паэтычныя творы ваенных гадоў. Аднак большасць такіх выданняў прадстаўлялі прыклады народнай лірыкі ці, у лепшым выпадку, сатырычнай прозы таго часу. Выключэннем тут будзе зборнік «Паэзія барацьбы», у якім змешчаны і ўспаміны сведкаў. Праўда,

большая частка гэтых тэкстаў была передрукавана са згаданай вышэй кнігі А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка.

У кантэксце бібліяграфіі беларускіх вусных успамінаў пра вайну ўжо XXI стагоддзя карысна будзе ўзгадаць невялікі зборнік народных апавяданняў «Апавядае беларуская вёска» (2008). Тэматыка гэтых твораў даволі стракатая, але прадстаўлены і ўспаміны пра мінулую вайну. Аснову яго склалі запісы 1960 – 1970-х гадаў з дыялекталагічнага архіва Мінскай вобласці Ніны Іванаўны Гілевіч. Укладальнікам выступіў вядомы фалькларыст і паэт, адзін з заснавальнікаў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Н. Гілевіч.

Апавяданні пра вайну змешчаны і ў метадычных выданнях фалькларыстаў БДУ «Фальклорная няказкавая проза» (2012) і «Современный городской фольклор» (2014), дзе у якасці ілюстрацыйных матэрыялаў да адпаведных раздзелаў прадстаўлены выключна архіўныя матэрыялы вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ. Тэксты пра вайну з фондаў лабараторыі можна знайсці на сайце электроннага альманаха «Дзьмухавец» і на афіцыйным сайце ВНЛБФ – http://www.folkndl.bsu.by.

Трэба адзначыць, што аснову нашых фондаў складаюць матэрыялы студэнцкіх фальклорных практык. Большасць з іх захоўваецца ў рукапісным фармаце – у форме картак і запісаў ў дзённіках фальклорнай практыкі. Найбольш раннія запісы апавяданняў пра вайну, зробленыя студэнтамі БДУ, датуюцца другой паловай 60-х гадоў XX стагоддзя. На жаль, падобныя запісы таго часу нешматлікія і мелі спарадычны характар. Гэта пераважна ўспаміны ветэранаў пра ваенныя падзеі, іх баявыя біяграфіі. Інфармантамі на першапачатковым этапе былі пераважна мужчыны, партыйныя. Але сярод іх сустракаліся і жанчыны (напрыклад, «Воспоминания старой учительницы, бывшего депутата Верховного Совета БССР Лешкевич Вассы Иосифовны» – зап. у 1968 г. Я. Жулевіч і інш. у в. Альшаны Столінскага р-на Брэсцкай вобл.). Гэтым і тлумачыцца афіцыйнасць і схематызм іх аповедаў. Многія запісы ўяўляюць сабой пераказ пачутага на рускай мове. Часам побач з такімі біяграфічнымі звесткамі ў студэнцкіх дзённіках змяшчаліся і афіцыйныя вытрымкі з газет, архіўных матэрыялаў. Але ўжо ў запісах 70-х гадоў усё часцей сустракаюцца ўспаміны не ўдзельнікаў, а сведкаў вайны.

Апошнія некалькі год на філалагічным факультэце надаецца асаблівая ўвага збору фальклорнай прозы, у тым ліку і вусных апавяданняў пра вайну. Пачынаючы з 2010-х гадоў, збіранне фальклорнай прозы стала абавязковым пры праходжанні фальклорнай практыкі. Тэхнічны прагрэс і ўсеагульная інфарматызацыя грамадства дазваляе студэнтам самастойна, без асаблівых намаганняў і перашкод рабіць даволі якасныя аўдыя- і відэазапісы.

Нязначная частка картак з фальклорнымі апавяданнямі пра вайну размеркавана ў шафах жанравага архіва. Большая ж частка на сённяшні дзень захоўваюцца пераважна ў фондах рэгіянальнага архіва. Для ўліку матэрыялаў, а таксама для паскарэння іх пошуку супрацоўнікамі лабараторыі ў праграме MicrosoftOfficeExcel быў распрацаваны і створаны электронны рэестр рэгіянальнага архіва (гл. Мал. 1). Ён у канкрэтнай паслядоўнасці змяшчае наступныя звесткі:

1) год экспедыцыі ці індывідуальнага праходжання фальклорнай практыкі;
2) нумар папкі;
3) населены пункт, дзе збіраўся фальклор;
4) агульная колькасць адзінак, сабраная ў гэтым населеным пункце, і іх жанравае ўдакладненне;
5) звесткі пра інфарманта (прозвішча, ініцыялы і год нараджэння);
6) звесткі пра збіральніка (прозвішча, імя і імя па бацьку, аддзяленне).

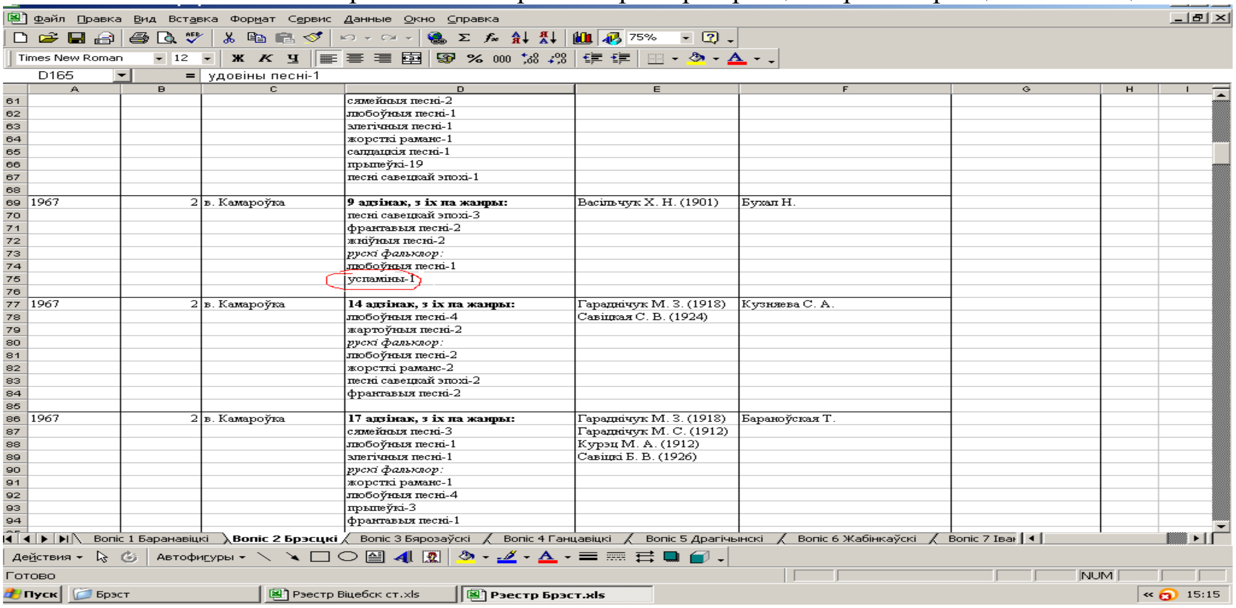
Падобнае статыстычнае апісанне рэалізуецца пастаянна і ўвесь час дапрацоўваецца і ўдасканальваецца.

Апошнім часам справаздачныя матэрыялы па фальклорнай практыцы здаюцца выключна ў электронным выглядзе на дысках. Для больш зручнага карыстання імі, а таксама для надзейнага іх захоўвання створана асобнае электроннае сховішча, куды плануецца паступова скапіраваць усе электронныя справаздачы студэнтаў-практыкантаў. Пры размеркаванні гэтых матэрыялаў выкарыстоўваецца найперш рэгіянальны прынцып – гэта значыць, што асабістыя электронныя папкі студэнтаў са справаздачамі змяшчаюцца ў электронных папках адпаведных абласцей і раёнаў. Таму электронны рэестр дапамагае арыентавацца не толькі ў матэрыялах рэгіянальнага архіва, але і ў электронным сховішчы.

Ва ўведзеных на ранніх этапах складання электроннага рэестра звестках, на жаль, не заўсёды падаецца пашыраная інфармацыя пра змест не толькі фальклорнай ваеннай прозы, але і няказкавай прозы ў цэлым. Прадстаўлены пераважна жанравы змест фальклорных матэрыялаў і канкрэтызуецца іх колькасць. Што тычыцца непасрэдна вусных апавяданняў пра вайну, то тут часам назіраецца варыятыўнае ўжыванне тэрмінаў (апавяданне-ўспамін, успамін, рэалістычная проза, мемарат, вуснае апавяданне і інш.), што звязана найперш са шматэтапным і расцягнутым па часе працэсам стварэння электроннага рэестра. З часам пла-

нуецца прадставіць канкрэтызаванае апісанне матэрыялаў у папках з улікам не толькі жанравай, але і сюжэтнай класіфікацыі.

Малюнак 1. Фрагмент электроннага рэестра Брэсцкага раёна Брэсцкай вобласці



	A	B	C	D	E	F
61				сямейныя песні-2		
62				любоўныя песні-1		
63				элегічныя песні-1		
64				жорсткі раманс-1		
65				салдацкія песні-1		
66				прыпеўкі-19		
67				песні савецкай эпохі-1		
68						
69	1967	2	в. Камароўка	**9 адзінак, з іх па жанры:**	Васільчук Х. Н. (1901)	Бухал Н.
70				песні савецкай эпохі-3		
71				франтавыя песні-2		
72				жніўныя песні-2		
73				*рускі фальклор:*		
74				любоўныя песні-1		
75				успаміны-1		
76						
77	1967	2	в. Камароўка	**14 адзінак, з іх па жанры:**	Гараднічук М. З. (1918)	Кузняева С. А.
78				любоўныя песні-4	Савіцкая С. В. (1924)	
79				жартоўныя песні-2		
80				*рускі фальклор:*		
81				любоўныя песні-2		
82				жорсткі раманс-2		
83				песні савецкай эпохі-2		
84				франтавыя песні-2		
85						
86	1967	2	в. Камароўка	**17 адзінак, з іх па жанры:**	Гараднічук М. З. (1918)	Бараноўская Т.
87				сямейныя песні-3	Гараднічук М. С. (1912)	
88				любоўныя песні-1	Курэц М. А. (1912)	
89				элегічныя песні-1	Савіцкі Б. В. (1926)	
90				*рускі фальклор:*		
91				жорсткі раманс-1		
92				любоўныя песні-4		
93				прыпеўкі-3		
94				франтавыя песні-1		

У фондах вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ захоўваецца багатая і ў многім унікальная калекцыя вусных апавяданняў пра вайну, якая з кожным годам папаўняецца. Гэтыя матэрыялы пакуль толькі чакаюць скрупулёзнага вывучэння і апісання. Праца ў дадзеным кірунку будзе рабіцца. Ёсць намер стварыць асобную тэматычную базу дадзеных па вусных апавяданнях пра вайну, якая дапаможа ўвесці гэтыя тэксты ў навуковы ўжытак, паспрыяе больш актыўнаму іх выкарыстанню, аблегчыць пошук інфармацыі і стане даступнай шырокаму колу даследчыкаў і проста цікаўных.

ЛІТАРАТУРА

1. Васюк, Г.В. Перспективы устной истории в Республике Беларусь / Г.В. Васюк // Развитие методологических исследований и подготовка кадров историков в Республике Беларусь, Российской Федерации и Республике Польша: сб. науч. статей / под науч. ред. А.Н. Нечухрина. – Гродно: ГрГУ, 2012. – С.139-142. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.elib.grsu.by/doc/3682 – Дата доступу: 13.10.2015.
2. Кабашнікаў, К.П. Народная проза / К.П. Кабашнікаў, А.С. Фядосік, А.В. Цітавец; навук. рэд. А.С. Ліс. – Мінск : Бел. навука, 2002. – 517 с.
3. Кавалёва, Р.М. Фальклорная няказкавая проза: метад. указанні і іл. матэрыял да правядзення фальклор. практыкі студэнтаў I курса філал. фак. / Р.М. Кавалёва, Т.В. Лук’янава, В.С. Дзянісенка. – Мінск : БДУ, 2012. – 115 с.

Прушинская Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ИМЕНИ А. МРЫЯ 1953-1994

Мой доклад «Калевальские модели в поэме Якуба Коласа "Сымон-музыка"» [1, с. 381-383] вызвал у аудитории лишь один вопрос: как я пришла к теме работы? С.В. Федулов – кандидат технических наук, внук мордовского писателя Я.П. Григошина, [2, с. 78], разделившего с моим отцом трагическую судьбу необоснованно репрессированных писателей СССР, - представил меня слушателям как дочь классика белорусской литературы Андрея Мрыя. Вопрос вмещал в себя почти всю мою жизнь; некоторые из поведанных мною моментов определили цель данной статьи. В ней я расскажу о том, как трудно к отцу возвращалось, после полувекового забвения, его литературное имя; о том, какие факторы, кроме временнóго, обусловили его сегодняшний аксиологический статус писателя-классика [1, с. 413-416].

Отец был реабилитирован в 1957 году, двумя годами позже брата – белорусского поэта и драматурга Василия Антоновича Шашалевича. Но Василий Антонович к моменту ареста являлся членом Союза писателей СССР, что давало полное право его семье, за которую хлопотала Ксения Антоновна Шашалевич, заявить в СП о реабилитации. А отец мой, как рассудила мама (Софья Андреевна Зыкова, жена А. Мрыя), был арестован до образования СП; он и не мог бы претендовать на членство в Союзе, поскольку не издал ни одной книги. Мамин старший брат Иван Андреевич Зыков признал ее доводы правильными.

Получивший высшее духовное образование в дореволюционные годы, декан Гомельского пединститута, он усыновил моего брата Артура и много раз выручал нашу семью. Конечно, и мама, и дядя понимали общественную и литературно-художественную значимость сатиры А. Мрыя, обличающей карьеризм, ценили присущий его роману богатый юмор. Но как родственники автора, неспециалисты, они не видели за собою права на заявление о нем как о писателе в профессиональную творческую организацию. Нет пророка в своем отечестве, сказал дядя, скорее найдется в чужом!

Вскоре мой старший брат Юра отыскал публикации отца в Московской библиотеке им. В.И. Ленина, что-то перевел и даже толкнулся в печать. Полный крах! Как будто вновь Самосуй, Мамон или какой-либо другой инфернальный герой А. Мрыя испытал свою разрушительную силу! [3]. О Юриной неудаче я узнала в 1964 году от Василия Андреевича Зыкова, живя у него во время студенческой сессии заочников. Как раньше и Юра, я обратилась в «Ленинку» с той же целью и заказала по МБА в Петрозаводск «Записки Самсона Самосуя» (1929) [4, с. 157]. Дядя спросил: зачем? Сделать перевод для себя - хорошо, но публиковать не надо: Юра потерпел…

Прошли еще годы безвестности А. Мрыя. В начале 1970-х я нашла две книги о белорусской прозе 1920-1930-х годов и поняла: в стране господствует крайне негативная оценка творчества сатирика [5, с. 289]. Примерно тогда же к маме и Юре приходили два журналиста из ФРГ, просившие согласия на перевод «Записок...». Но об этом не могло быть и речи - ввиду трагического скандала вокруг романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака и судебных процессов против писателей-диссидентов. Мама и Юра вспоминали пережитое в оккупации и терялись в догадках: откуда в ФРГ узнали о «Записках…»? Лет 8 назад я поняла: роман вышел в Мюнхене в 1953 году - немецкий славист Норберт Рандов выслал мне копию книги (88 стр.).

Автор предисловия Р. Склют (наст. фам. Антон Адамович) – один из зарубежных исследователей белорусской литературы [6, с. 418], - выдвинул на передний план романа его высокую, бесспорную правдивость, не преминув добавить, что эта правдивость была «тым-жа самым часам і выразна антысавецкай». Система Мрыевских образов-типов, считает Р. Склют, отражала собой советскую систему во всей ее реальной натуре и наготе, ударяя по самой макушке: «Уся г. зв. савецкая грамадзкасьць і бальшавіцкая крытыка былі проста ткі як па галаве стукнутыя Мрыевым творам» [7, с. 6]. Рассказав о цензурном запрете продолжать печатание и о травле писателя советской критикой за «злосны пашквіль на нашу савецкую рэчаіснасьць», за «перакрыўленае жыцьцё, пастаўленае дагары нагамі», автор урезонивает БелАПП как агентуру большевиков в литературе и ручается за неумышленность созданной А. Мрыем карикатуры советского строя. Ключ к «Запискам…» литературовед находит в метких словах Кондрата Крапивы из его басни о фотоаппарате: «Калі самі няпрыгожы, ня вінуйце апарат». Мрыевский «аппарат», по Р. Склюту, всего лишь хорошо – мастерски – фиксировал живую реальность, которая сама была уже шаржирована не писателем, а ее большевистскими строителями-творцами; они-то и ставили с ног на голову все нормальные человеческие отношения, искажая их [7, с. 7].

Биография и путь А. Мрыя в литературу поданы в статье Р. Склюта очень приблизительно - «паводля ўспамінаў аднае асобы, што працавала нейкі час разам зь пісьменьнікам у Слоўнікавай Камісіі Беларускае Акадэміі Навукаў» [7, с. 5]. Отмечена литературная форма «"запісак" нейкага савецкага "нізавога актывістага"». Имя героя – Самосуй - этимологизируется от российского, созданного большевистской терминологией слова «выдвиженцы», которое по-белорусски официально передавалось как «вылучэнцы», а неофициально, иронично и, как считает Р. Склют, более точно – как «высуванцы». Оно обозначает собой тип «выдвиженцев», которые «выдвигались», «вылучаліся» или «высоўваліся» сами, не дожидаясь, пока их выдвинет, «вылучыць» или «высуне» кто-либо сверху. Р. Склют отмечает народность прозвища героя, взятого «із жывое народнае мовы» [7, с. 6].

В образной системе «Записок…» автор отмечает почти не случавшуюся до А. Мрыя (да и после) в белорусской литературе силу художественной типизации – и в плане психологии, и в плане стилистики. Он ставит роман в один ряд с шедеврами мировой литературы - от «Записок Пиквинского клуба» Чарльза Диккенса до «Приключений бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека, - и предвидит его полнокровную жизнь в будущем [7, с. 6-7].

…Лишь в феврале 1985 года пришли хорошие вести с родной земли. Через Геннадия (сына В.А. Шашалевича) мы с сестрой, Оксаной Андреевной Рюхиной, получили из Минска сообщение о подготовке биобиблиографического словаря писателей Беларуси: у нас просили документальные данные отца. С небольшим промедлением (около полугода) документы были отправлены, включая справку о реабилитации, семейные фотографии, еще некоторые документы, а также письмо А. Мрыя к И.В. Сталину, начинавшееся словами «Другу трудящихся» – единственное сохранившееся из писем отца.

Через восемь лет вышел биобиблиографический словарь «Беларускія пісьменнікі» (Мінск, 1994). Данные о реабилитации А. Мрыя указаны в нем почему-то не как 1957, а как 1961. А в статье Е. Лецки

«Празарлівасць мастака», вошедшей в книгу А. Мрыя «Творы» (Мінск, 1993), факт реабилитации писателя вообще проигнорирован; кладется тень на родственников: мол, в годы реабилитаций не позаботились о восстановлении чести близкого человека. Придумывается оправдание родственникам: мол, находились вне пределов Беларуси [8, с. 3] - на самом же деле жена и старший сын А. Мрыя жили в эти годы в БССР, в д. Дербичи Гомельской области. А письмо «Другу трудящихся» стало в книге Е. Лецки добычей легенд о «помиловании» и «хождении по рукам» [8, с. 4].

Сегодня многие факты биографии А. Мрыя уточнены: дата реабилитации [9]; факты северного периода жизни [10]; история письма [11, с. 15]; дата и место рождения [11, с. 14]; адрес проживания с семьей до ареста [12]; примерные нынешние координаты этого адреса [13]. Найдены и изучаются произведения малой прозы А. Мрыя, до недавнего времени остававшиеся неизвестными или малоизвестными [3, 14, 15].

В своей вступительной статье к сборнику «Творы» А. Мрыя (1994) Е. Лецка попытался восстановить жизненный путь и духовный облик писателя, используя с этой целью письма О.А. Рюхиной; очерки А. Мрыя о культурной революции в родном крае (в г. Краснополье Калининской округи); его письмо Другу трудящихся»; контекст общественно-политической и литературной жизни Беларуси 1920-х годов. Эволюцию творчества писателя автор прослеживает критически, от первых газетных заметок до зрелых произведений судьи-аналитика общества, яркого и своеобразного мастера слова. Он показывает закономерность прихода А. Мрыя в «Узвышша»: элитарная писательская организация ориентировала своих членов на богатую устную и письменную традицию белорусов, на овладение сокровищами мирового искусства, на создание литературы, «якую ўбачаць вякі і народы». Все это было близко А. Мрыю – «шчыраму патрыёту роднага краю, выхаванаму на здабытках сусветнай культуры чалавеку». Пять узвышэнских рассказов писателя Е. Лецка считает еще не целостными по стилю, художественной манере и авторской позиции. К лучшим из них он относит рассказы «Няпросты чалавек» и «Камандзір». Герои этих рассказов, как и герой романа «Запіскі Самсона Самасуя», не имеют за душой «і карэлага гроша ад высокіх маральных прынцыпаў». Но что в них Е. Лецка видит положительного, не характеризуя это свойство как моральное качество, так это способность непосредственно, живо и интересно рассказывать о себе, о тех подчас невероятных историях, которые случаются в их жизни. «Записки...» ученый считает вершинным явлением в творчестве писателя, отводя ему важное место также и в истории белорусской литературы: «Значэнне гэтага твору, - пишет Е. Лецка, - далёка перасягае значэнне творчасці аднаго пісьменніка. Так сталася, што традыцыі сатырычнай прозы не набылі належнага развіцця ў беларускай літаратуры, а таму названы раман і па сёння яе найвышэйшае дасягненне» [8, с. 15]. Очень ценно и то, что произведения, написанные А. Мрыем с 1924-го по 1929-й годы, впервые были собраны и изданы Е. Лецкой отдельной книгой в 317 страниц.

Между тем, в «чужом отечестве» продолжали интересоваться творчеством А. Мрыя. В конце 1987 года мы с сестрой получили подарок из Берлина: сборник белорусских рассказов «Die junge Eiche» (Leipzig, 1987), присланный его составителем Норбертом Рандовым. Напомним: во времена существования «двух Германий» немецкий славист был осужден на три с половиной года тюрьмы за интерес к творчеству Б. Пастернака и за дружбу с жителями Западного Берлина. После освобождения Н. Рандов пережил лишения в профессиональной деятельности и в семейной жизни. С падением Берлинской стены ученый был реабилитирован; в 2000 году награжден орденом «Стара Планина» Президента Республики Болгария; в 2001 году стал Лауреатом Лейпцигской Книжной Премии Европейского Согласия [16].

В Лейпцигский сборник в переводе на немецкий язык вошли рассказ А. Мрыя «Командир» и воспоминания З. Азгура о семье Шашалевичей «Братья, сестры». В разделе «Andrej Mryj» Послесловия освещена биография сатирика - включая учебу; участие в первой мировой и гражданской войнах; вступление добровольцем в Красную Армию в 1918 году; учительскую и научную работу; заключение и северную ссылку. Не забыты неопубликованные произведения А. Мрыя, так и не найденные - к сожалению: роман «Живой дом», рассказы и новеллы [17, с. 468]. Как признавался Н. Рандов, для отражения биографии писателя он использовал его письмо «Другу трудящихся»: «Auch den Brief Ihres Vaters, der in "Полымя" abgedruckt ist – ein erschütterndes menschliches Dokument – kannte ich schon seit längerem, was Sie bei der Lektüre der kleinen Biographie Ihres Vaters in der "Jungen Eiche" sicher gemerkt haben werden» [18, л. 5]. «Записки…» осознаются автором как воздаяние тем невежественным и самовлюбленным людям, которые после революции, ловко приспосабливаясь к новым условиям, пытались делать карьеру. Своим сатирическим эффектом, считает Н. Рандов, роман обязан не в последнюю очередь необычайному языковому искусству А. Мрыя, берущего на прицел фразеологию своего героя. В этом отношении ученый сопоставляет «Записки…» с романом Ильи Эренбурга «Бурная жизнь Лазика Розеншванеца».

Раздел об А. Мрые в Послесловии Н. Рандова к сборнику стал первой литературоведческой оценкой творчества сатирика, свободной от влияния политической или предпринимательской конъюнктуры, от

домысливания и искажения фактов, от натяжек в их истолковании. Чтобы эта оценка стала возможной, понадобилось немало страданий и жертв - от писателя, от исследователя, от их семей.

Так сбылось предсказание моего дяди о пророке из чужого отечества. С 1987 года – года издания книги Н. Рандова - А. Мрый стал известен в мире и в Беларуси. В его «Записках Самсона Самосуя» ценятся обличительная сила правдивости и проникновение в психологию характеров; языковое богатство и стилистическое мастерство; энергия и живость повествования; веселый, легкий юмор. Роман стал, как и задумывал его писатель, «одной из веселых, жизнерадостных книг, обличающих проходимцев, жуликов, тунеядцев и пошляков» [19, с. 28]. Исследователи ценят его как наивысшее достижение белорусской сатирической прозы и ставят в ряд самых прославленных произведений мировой литературной классики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: Мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20-21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2014. 524 с.
2. Федулов С.В. Григошин Яков Пахомович – просветитель мордовского народа // Материалы 43 Международ. филолог. науч. конф.: «уралистика». СПб, 2014. С. 78-86.
3. Назаров В.Ф. Инфернальные герои А. Мрыя // Рукоп.
4. Прушинская Н.А. Белорусский аспект биографии карельского ученого // Неман. 2012. № 2. С. 154-159.
5. Прушинская Н.А. Мосты согласия: Карелия – Беларусь – Германия – Россия – Финляндия // Разнастайнасць моў і культур у кантэксце глабалізацыі: Мат. Міжнароднага сімп. Мінск, 9-10 ліпеня 2002. Кн. 2 / Рэд. кал.: А. Мальдзіс (гал. рэд.). Мінск, 2003. С. 288-298; То же // Север. 2004. № 7/8. С. 129-136.
6. Махнач Т. Каментарыі // Колас Я. Збор твораў. У 20 т. Т. 9. Паэма «Сымон-музыка». Мінск, 2009. С. 399-430.
7. Мрый А. Запіскі Самсона Самасуя: Аповесць / Прадмова Р. Склюта. Мюнхэн: Бацькаўшчына, 1953. 88 с. – Передрук зъ літаратурнага часапісу «Узвышша», №№ 3, 4 і 6. Мінск, 1929.
8. Лецка Я. Празарлівасць мастака // Мрый А. Творы / Укладанне і прадмова Я. Лецкі. Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. С. 3-16.
9. https://be.wikipedia.org/wiki/Андрэй_Мрый
10. Прушинская Н.А. Андрей Мрый на Севере в ссылке // Неман. 2013. № 8. С. 162-167.
11. Прушынская Н. Назаві імя святога; «Другу трудящихся...»: «Хаджэнне ліста Андрэя Мрыя // Літаратура і мастацтва. 2015. 8 мая (№ 18). С. 14; 15.
12. Ждановіч І. Андрэй Мрый з Доўгавіч // Голас Радзімы. 2014. 11 снежня.
13. Жданович И., Корбут В. Место рождения изменить нельзя // СБ: Беларусь сегодня. 2015. 13 апр.; http://www.sb.by/kultura/article/mesto-rozhdeniya-izmenit-nelzya.html
14. Назаров В. Ф. Мрый-публицист // Маладосць. 2013. № 8. С. 105-112.
15. Назаров В.Ф. Мрый: Вытокі вопыту // Маладосць. 2014. С. 93-106.
16. Norbert Randow: Biographische und bibliographishe Angaben // Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung 2001. Claudio Magris; Norbert Randow: Ansprachen aus Anlaβ der Verleihung. Leipzig, 2001. S. 58-62.
17. Die junge Eiche: Klassische belorussische Erzählungen / Herausgegeben von Norbert Randow. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1987. 482 s.
18. Письмо Н. Рандова к Н. Прушинской от 26.06.1988 // Рукоп.
19. Шашалевич А. Другу трудящихся // Неман. 1989. № 4. С. 28-32.

Рабец Т.Дз.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ПАЭТЫКІ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ ЗАМОЎ, ЗВЯЗАНЫХ З АБАРОНАЙ ДОМА

Чалавек жыве ў вялікім, складаным, супярэчлівым, часам вельмі таямнічым і не заўсёды зразумелым, а таму і небяспечным свеце, у якім многае непрадказальна: буры, якія ламаюць і зносяць стрэхі, навальніцы, якія забіваюць людзей і жывёлу, прыводзяць да пажараў, празмерныя маразы і снегапады, ліўні і засухі, якія знішчаюць ураджай і г.д. Шматлікія пагрозы, нечаканасці і няшчасці, з якімі даводзілася сутыкацца чалавеку, прывялі да з'яўлення вялікай колькасці ахоўна-папераджальных, апатрапеічных замоўна-заклінальных тэкстаў, скіраваных супраць розных шкодных і небяспечных для чалавека і жывёл сіл, як рэальных (прыродных стыхій і адмоўных з’яў рэчаіснасці), так і звышнатуральных (злых духаў, нячыстай сілы, ведзьмаў, чараўнікоў і інш.). Як адзначае Г. Барташэвіч, «па сваёй прыродзе, унутранай сутнасці і функцыянальнай прызначанасці замовы, галоўная мэта якіх – абясшкодзіць злыя сілы, нагаварыць, забяспечыць чалавеку поспех, дабрабыт і здароўе, так ці інакш выяўляюць сілы зла, вызначаюць тыя варожыя аб'екты, з якімі яны павінны змагацца» [1, с. 44]: нячыстая сіла, шкодныя істоты, ведзьмы і чараўнікі, заломшчыкі, хваробы, прыродныя з'явы і стыхіі, ваўкі, сабакі, змеі і інш. Усё, што прыносіла людзям няшчасце, няўдачы, хваробы, усведамлялася як зло. У адных выпадках зло ўвасаблялася ў канкрэтных з'явах і прадметах навакольнага асяроддзя (драпежны звер, гадзюка, пярун, навальніца, пажар і г.д.), у іншых – прычына зла заставалася невядомай, што спрыяла фарміраванню ўяўленняў пра звышнатуральных злых духаў.

Сярод усходнеславянскіх замоў вялікую групу складаюць тэксты, прызначаныя абараніць дом чалавека ад варожых сіл навакольнага асяроддзя. Статус дома ва ўсходнеславянскай культуры з даўніх часоў быў надзвычай высокі і разнастайны. Па-першае, дом – гэта проста жыллё, рэальнае месца задавальнення біялагічных патрэб чалавека, абароны яго ад дрэнных кліматычных умоў. Па-другое, жыллё з'яўляецца адным з галоўных спосабаў засваення прыроднага асяроддзя, сацыялізацыі і захавання традыцый, сувязі пакаленняў. У традыцыйным доме ўсе члены сям'і (дарослыя, моладзь, дзеці і старыя) мелі сваю прастору для адпачынку, працы і сна. З дзяцінства кожны чалавек засвойваў сістэму ўяўленняў пра будову дома – чырвоны вугал, маціца, жаночая і мужчынская часткі, і добра арыентаваўся ў гэтай прасторы. Чалавеку, які ведаў мову сігналаў арыентацыі ў доме не складала цяжкасці зарыетавацца ў чужым доме, што надзвычай важна для выпрацоўкі правільнай лініі паводзін. Акрамя таго, у сімвалічнай форме сялянскі дом адлюстраваў галоўныя каштоўнасці і сэнсы існавання чалавека. З аднаго боку, дом належыў чалавеку, увасабляючы яго цэласны, у тым ліку і рэчавы свет. З другога – у сваёй унутранай арганізацыі дом адлюстраваў сімвалічную сувязь чалавека з Космасам. Дом усведамляўся як аб'ект, які знаходзіцца на мяжы адкрытай і закрытай прастор, на граніцы двух супрацьлеглых светаў: прыватнага, паўсядзённага жыцця і жыцця грамадства і прыроды. Сімвалізацыя і сакралізацыя жылля нараджала апазіцыі «свой–чужы», «святое–прафаннае», на падставе чаго чалавек стварае «свой» (унутраны, замкнёны) мікрасвет – хату (двор, вёску і г.д.). Маштаб «свайго» свету заўсёды залежыць ад тыпу грамадства: тое, што ў адным грамадстве лічыцца звычайным, у іншым – успрымаецца як дзіва або ўвогуле адмаўляецца. Разам з тым чалавек не можа не кантактаваць з «чужым», знешнім, адкрытым светам, таму вялікае значэнне набываюць вокны, дзверы, вароты як сімвалічнае ўвасабленне іманентнай мяжы паміж «сваім» (унутраным) светам і «чужым» (знешнім). Дзеянні чалавека скіроўваюцца на нейтралізацыю ўсяго чужога, на ўмацаванне іманентнай мяжы і забеспячэнне яе надзейнасці. Сістэма абрадаў і забабонаў, якія ўзніклі яшчэ ў старажытныя часы, дапамагала чалавеку або грамадству ў цэлым «захоўваць гарманічныя адносіны з міфічным светам, папярэджваць гнеў міфічных сіл, а часам (калі ў гэтым назіралася пэўная неабходнасць) і абапірацца на іх дапамогу. Сам жа свет быў дуалістычны, супярэчлівы; у ім узнікаюць, як уяўлялася людзям, і варожыя, і прыхільныя (добрыя) істоты» [6, с. 11].

Як паказваюць усходнеславянскія замовы, самымі небяспечнымі месцамі ў доме чалавека з'яўляюцца менавіта вокны, дзверы і парог, вароты, якія ўвасабляюць сабой рубяжы жылой прасторы і шырэй сваёй гаспадаркі, таму забяспечваюць рэгламентаваную сувязь са знешнім светам (адчыненыя дзверы, вароты) і абарону, ахову ад яго (зачыненыя дзверы, вароты, вокны). Мэтаю рытуальных дзеянняў было наданне дзвярам і вокнам характару фільтру, які затрымлівае непажаданыя інтэнцыі знешняга свету і рэгламентаваную сувязь дому з навакольным асяроддзем. Утылітарнае прызначэнне гэтых аб'ектаў прадугледжвае як захаванне, так і пераадоленне мяжы; апошняе, па народных уяўленнях, вельмі небяспечна для чалавека, таму патрабуе асаблівай рэгламентацыі і папераджальных захадаў. Нармальным лічыцца становішча зачыненых дзвярэй, варот або вокнаў. Напрыклад, зачыненыя дзверы забяспечваюць замкнёнасць «сваёй» прасторы і бяспеку гаспадароў, адчыненыя – сімвалізуюць свабодны выхад і асацыіруюцца перш за ўсё са смерцю, шлюбам, родамі. Так, каля варот выконваліся ахоўныя абрады першага выгану свойскай жывёлы ў поле, прызначаныя агарадзіць, абараніць жывёлу ад дзікіх звяроў і хвароб, а каля дзвярэй часта праводзіліся лячэбныя абрады. Можна ўзгадаць таксама звычай, калі хворага клалі на парог, пераступалі яго, «абмяталі» або білі венікам, аблівалі замоўленай вадой і г.д. Праз адчыненыя дзверы вялі дыялог, скіраваны на пазбаўленне ад немачы. Для лячэння дзіцячага спалоху дзіця ставілі каля дзвярэй і на вышыні яго росту прасвідроўвалі дзірку, куды клалі зрэзаныя ў дзіцяці пазногці і валасы, забівалі дзірку асінавым колікам з упэўненасцю, што калі дзіця перарасце гэту метку, то спалох пройдзе [3, с. 28].

Вобразы дзвярэй і варот сустракаюцца пераважна ў рускіх замовах, для беларускіх замоў яны амаль не характэрныя (у зборніку БНТ «Замовы» намі зафіксавана толькі 13 выпадкаў), у тэкстах украінскіх замоў гэтыя вобразы наогул не выяўлены. Як паказваюць рускія замовы, выхад замаўляльніка са «сваёй» прасторы можа прадстаўляцца ў выглядзе наступных тыпалагічных схем: изба→двери, изба→двери→ворота, изба→двери→двор→ворота, изба→двери→сени→ ворота, двери→ворота. Найбольш распаўсюджанымі з'яўляюцца формулы *«из избы дверьми (в двери), из двора воротами (в ворота)»*, *«из избы дверьми, из ворот в ворота (воротами)»*, *«из дверей в двери, из ворот в ворота»*, якія сустракаюцца і ў беларускіх замовах.

Сярод прааналізаваных тэкстаў усходнеславянскіх замоў, накіраваных на абарону дома і гаспадаркі чалавека, можна выдзеліць наступныя функцыянальна-тэматычныя групы: 1) на абарону ад небяспечных прыродных з'яў і стыхій (пажару, патопу, перуна, навальніцы і маланкі, буры, граду і г.д.); 2) на абарону ад шкоднага ўздзеяння звышнатуральных істот (ад нячыстай сілы, дамавіка, дваравіка, хлеўніка і інш.); 3) на абарону дома ад злодзеяў; 4) на абарону дома ад нечаканых гасцей і нядобразычлівых людзей; 5) на абарону ад злога чаравання (чары, порча, падробы, падклады і г.д.); 6) на абарону ад драпежных жывёл, насяко-

мых і птушак. Большасць замоў вызначаных груп аб'ядноўвае тое, што яны будуюцца па формуле агароджвання, якая характэрна для рускіх, беларускіх і ўкраінскіх замоў: бел. *«Станаўлюся на медзяным тазу, закрываюся залатым тазам, абгараджываюся зялезным тынам, замыкаюся трыдзевяць замкамі, трыдзевяць ключамі...»* [4, с. 48]; рус. *«Божьим светом освечуся, облаком воткнуся, частыми звездами осыплюся...»* [7, с. 362]; укр. *«В дорогу вбіраюся і з Господом Богом стрикаюся, мисяцем окружуся, а зорою подпережуся»* [2, с. 45]. У якасці засцерагальнікаў выступаюць як язычніцкія (усходнесл. жалезны тын, неба, месяц, зоркі, сонца і інш.), так і хрысціянскія вобразы (рус. *нетленная риза (пелена)*, бел. *залатая рыза*, *божы свет*, *сіла Багародзіцы*, *ангелы* і інш.). Нярэдка хрысціянскія і язычніцкія вобразы сустракаюцца ў адной і той жа формуле, што ўказвае на працэс напластавання ўяўленняў розных гістарычных эпох.

Замовы на абарону дома ад негатыўнага ўздзеяння прыродных з'яў і стыхій (агню, ветру, маланкі і гразы і інш.), якія могуць прынесці вялікую страту гаспадарцы, няшчасце і хваробы чалавеку, як правіла, будуюцца на непасрэдным загадзе або просьбе замаўляльніка пэўным варожым сілам не шкодзіць чалавеку: бел. *«Цар зямны, цар нябесны, цар вадзяны, цар агняны, цар лесавы, цар дамавы, прашу я вас, малю я вас, уцішыця, уніміця»* [4, с. 38]. Ва ўсходнеславянскіх замовах прыродныя з'явы і стыхіі персаніфікуюцца, да іх звяртаюцца вельмі паважліва, напрыклад, агонь называюць агенцом каханым, багатым багатыром, царом або панічом: бел. *«Агонь-агніч, ты ўсяму паніч…»* [5, с. 82]. У некаторых беларускіх і рускіх замовах агонь набывае ўласныя імёны: Гарадзей, Агена, Аўсей і інш. У некаторых замовах захавалася ўяўленне пра тое, што агонь мае некалькі братоў, часцей за ўсё іх дванаццаць, сярод якіх вылучаецца галоўны, які можа ўтаймаваць усіх астатніх: бел. *«На гарэ-востраві стаіць божы дом; у том домі стаяць тры ´посталы: Васіль і Марціяній і святы Антонія, і дзержуць у руках па свячы із ярага воску, і ўпрашуюць старшага царыка Агена: унімайця вы сваіх адзінаццаць братоў, і самі дванаццатыя ўнімайцеся!»* [4, с. 39]. У народе існуе таксама павер'е, што браты-агні мацi маці, якая можа на іх уздзейнічаць: бел. *«Маці, Маці, не пускай сваіх сыноў гуляці»* [5, с. 85]. У замовах ад пажару замаўляльнік звяртаецца за дапамогай як да язычніцкіх персанажаў, так і хрысціянскіх: да Ісуса Хрыста, святога Іллі прарока, трох святых апосталаў Васілія, Марціянія і святога Антонія, Багародзіцы, да цара Давыда і цара Касцянтына і інш. з просьбай утаймаваць «багатага багатарыра» (агонь): бел. *«Памяні, госпадзі, цара Давыда, цара Касцянтына, вы ўкрацілі зямлю і ваду – украціце гэтага багатага багатыра на гэтым месце»* [4, с. 39]. У іншых замовах з'яўляецца цар Зосім, які стаіць на вугле «на шэсць вуглоў» хаты або авіну і бел. *«агонь унімаець, вецер занімаець, ні пол (полямя), ні іскраў не распускаець: ні па крышах, ні па ўсіх связях»* [4, с. 39].

Адной з галоўных умоў дзейснасці замоў на абарону дома з'яўляецца абавязковае пералічэнне ўсіх шкоднікаў: бел. *«Не бойся, мая скаціна, бурая шарсціна, ні ведзьмаў, ні ведзьмакоў, ні чараўніц, ні чараўнікоў, ні паганых дум, ні паганых глаз…»* [4, с. 56]; рус. *«Стану говорить, наговаривать раба Божьего от всякого лихого человека, от еретика и еретицы, от колдуна и колдуницы...»* [7, с. 372]. Можна пагадзіцца з меркаваннем Г. Барташэвіч, што «такая дэталізацыя – чараўнік – чараўніца, вядзьмак – вядзьмачка і г.д. – выклікана імкненнем не прапусціць ні аднаго прадстаўніка шкаданоснай сілы, бо, не загавораны, ён можа звесці на нішто ўсе меры перасцярогі. Таму ў замовах упамінаюцца злоснікі, якія яшчэ не авалодалі цалкам здольнасцю прыносіць шкоду, але і яны павінны быць прадугледжаны як патэнцыяльныя ворагі» [1, с. 50–51]. Носьбітамі шкоднай сілы могуць быць любыя асобы, аднак найбольш небяспечнымі лічыліся ведзьмы, чараўнікі і людзі з фізічнымі адхіленнямі і недахопамі або людзі з бел. *паганымі* (укр. *поганими*), *серымі* (укр. *сірими*), *чорнымі* (укр. *чорними*), *краснымі*, *белымі*, *карымі* (укр. *карими*), *галубымі* вачыма.

Асаблівай увагі заслугоўваюць замовы, скіраваныя супраць шкодных дзеянняў прадстаўнікоў ніжэйшай дэманалогіі – дамавіка, хлеўніка, дваравіка і г.д., ад якіх па народных уяўленнях залежыць дабрабыт у доме і гаспадарцы чалавека. У большай ступені гэтыя персанажы характэрны для беларускіх замоў і ў меншай – для рускіх; сярод украінскіх зафіксаваны толькі адзін тэкст, дзе замаўляльнік просіць дамавіка прывесці мужа дадому: укр. *«Отец домовий! Скоч додолу, та принеси мого Івана до мого дому...»* [8, с. 44]. Адносіны чалавека да прадстаўнікоў дэманалагічных сіл носяць амбівалентны характар. З аднаго боку, гэтыя персанажы з'яўляюцца прычынай рознай шкоды, таму не лішне ад іх абараніцца спецыяльнымі замовамі, з другога – да іх звяртаюцца як да апекуноў і ахоўнікаў, якіх ахвярапрынашэннем і просьбамі імкнуцца прымусіць спагадліва адносіцца да чалавека, служыць яму, дапамагаць у гаспадарчых справах, даглядаць за жывёлай і г.д. Асабліва такое неадназначнае стаўленне да персанажаў ніжэйшай дэманалогіі праяўляецца ў адносінах да дамавіка (хлеўніка, дваравіка). Па народных уяўленнях, дамавік можа быць «чужым» і «сваім». «Свой» дамавік – гэта апякун і гаспадар, таму яго абавязкова трэба запрасіць у новы дом, пры гэтым запрашэнне суправаджаецца сапраўдным ахвярапрынашэннем: кладуць хлеб, соль і ставяць кубак малака: бел. *«І дарую я цябе і хлебам, і соллю, і нізкім паклонам, а што сам ем, п'ю, цем цябе дару»* [4, с. 42]. Каб задобрыць дамавіка, яму абяцаюць пачастунак, падарункі, малююць карціны прыгожага жыцця: бел. *«Я ж вас усіх упрашаю, сталы настаўляю, скацерсцямі засцілаю, хлеб-соль пакладаю, мёд і віно ў кубкі*

наліваю, каб ад мяне, Петрака, словасы прынімалі, сваю ярасць унімалі...» [4, с. 43]. Да дамавіка, як правіла, звяртаюцца пачціва, называюць яго бел. *хазяінам, царом, бацюшкай* і інш., рус. *батюшкой, соседушкой, хозяином* і інш., нярэдка надзяляюць уласным імем: бел. *«Упрашаю Хадзяіна дамавога, палявога, выгоннага, межавога і самага старшага старшога – Дзяменьцiя Дзяменьцевіча і цябе, Кляменьцi Кляменьцевіч, і цябе, Хвёдар Хвёдаравіч, і цябе, Аграсім Аграсімавіч!»* [4, с. 44]. «Чужы» дамавік, наадварот, лічыцца насланым, таму яго адпраўляюць назад: бел. *«Добры вечар табе, дзядзішча, шырокая барадзішча, кучаравая галавішча. Калі ж ты свой дамавы, жыві ж на месце, абходзься каля гэтай скаціны, бурай шарсціны па чэсці. А калі ты чужы, насылальны, ідзі к яму пагуляй, яго скаціну паганяй, а ў маём дварэ не бывай»* [4, с. 41].

Такім чынам, ва ўсходнеславянскіх замовах дом усведамляецца як «свой», надзейна абаронены свет, які супрацьпастаўлены знешнему «чужому», небяспечнаму свету. Магічныя дзеянні замаўляльніка накіраваны на ўмацаванне і абарону самых небяспечных ў доме месцаў, якія часцей за ўсё ўвасабляліся ў замовах у вобразах вокнаў, дзвярэй, парога і варот. Галоўнай мэтай замоў з'яўляецца зварот да прадстаўнікоў іншасвету, як станоўчых, так і адмоўных, дасягнуць нармальных узаемаадносін паміж «сваім» светам і «чужым», якія былі парушаны. Сукупнасць уяўленняў пра носьбітаў шкоднай сілы і магічныя сродкі іх ліквідацыі або нейтралізацыі абумоўлена ўсёй культурай і набывае сваё развіццё на агульным фоне архаічнай міфапаэтычнай карціны свету ўсходніх славян.

ЛІТАРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Магічнае слова : вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.
2. Ви, зорі-зориці... : українська народна магічна поезія (замовляння) / упоряд. М. Г. Василенка, Т. М. Шевчук. – Київ : Молодь, 1991. – 336 с.
3. Виноградова, Л. Н. Дверь / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвист. словарь : в 5 т. / Рос. АН, Ин-т славяноведения и балканистики ; под ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2 : Д–К (Крошки) / Т. А. Агапкина [и др.]. – С. 25–28.
4. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2000. – 597 с.
5. Замовы / уклад. : У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
6. Ненадавец, А. М. Сілаю слова. Чорная і белая магія / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларусь, 2002. – 350 с.
7. Русские заговоры и заклинания : материалы фольклорных экспедиций 1953–1993 / Моск. гос. ун-т ; ред. В. П. Аникин. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 480 с.
8. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко. – Київ : Дніпро, 1993. – 309 с.

Рахно К.Ю.
(Украина, г. Опошное)

ЗООМОРФНАЯ ПОСУДА В ФОЛЬКЛОРЕ ПОЛТАВЩИНЫ

В Украине, на Полтавщине и юге Черниговщины, гончары традиционно изготовляли скульптурную зооморфную посуду в виде баранов, быков, козлов, лошадей, львов, петухов, которые, по мнению этнологов и керамологов, символизировали семейный достаток, богатство, благополучие. В такой посуде украинцы обычно держали спиртные напитки [11, с. 255]. Она носила ярко выраженный ритуальный характер.

Уподобление глиняных сосудов живому существу было одним из проявлений их образного восприятия творцами-гончарами. Такие сосуды в форме животных известны с глубокой древности и везде выступают в обрядовом контексте [1, с. 48-49]; [17, с. 66, 69-70, 75-78, 118-119, 265-267]. Исследователи отмечают связь древней ритуальной зооморфной посуды с обрядами перехода (в частности, с похоронно-свадебными ритуалами и символикой власти). Согласно их точке зрения, зооморфизм позволяет видеть в сосуде конкретное животное, которое выступало охранителем налитого в ёмкость сакрального напитка [5, с. 38, 40, 48, 52, 55-56]. В этом напитке ряд исследователей усматривает индоиранскую сому-хаому, соответствующую славянскому хмелю. Допускают также, что содержимое подобного сосуда могло приравниваться к крови жертвенного животного [1, с. 48-50; 14, с. 149-150], обладавшего ценными качествами. Украинцы на свадьбах хмельные напитки разливали, среди прочего, как раз из такой зооморфной посуды в виде баранов, львов, птиц. Она входила в состав свадебной утвари [11, с. 215-216, 255].

Семантика отдельных образов украинской зооморфной посуды XIX – первой половины XX века, уходящая корнями в глубокую древность и сохранявшаяся традицией чрезвычайно долго, заслуживает отдельного рассмотрения, а пока следует остановиться на общем восприятии такой посуды в фольклоре украинцев. Сказка, записанная краеведом Анатолием Дяченко в одном из крупнейших гончарных центров Полтавщины, Опошном, свидетельствует не только о трактовке указанных гончарных изделий как живых су-

ществ со своими особенностями, но и о неразрывной связи между изделиями и мастером. Зооморфная посуда гончара, когда тому начинала угрожать опасность, могла ожить сама и вступиться за своего создателя, защитив его от недругов. Рассказывали, что давным-давно жил в Опошном казак Свирид. Он хорошо дрался и с татарами, и с поляками. Хотели уже казаки и сотником его избрать, но в одном из походов был он тяжело ранен – чуть ногу не потерял. Свирид стал заниматься гончарством. Он умел делать из глины хорошие курительные трубки. Детям лепил весёлых коньков-свистулек. Соседям же и друзьям дарил причудливых баранов, в которых можно было держать и вино, и масло, и хлебный квас. Людям нравились эти разноцветные животные: как живые – говорили о них. Как-то раз изготовил Свирид много баранов, коней и другой фигурной посуды к осенней ярмарке. Но налетели холопы князя Иеремии Вишневецкого и забрали всё, над чем целое лето трудился мастер. Его же самого схватили и повезли к князю в Лубны. Там бросили в подземелье и приказали ждать. Наконец его ввели в высокий зал в княжеском замке и поставили на колени на ковёр. Прямо перед ним на помосте выстроились его глиняные бараны и кони – сосуды и игрушки. А на серебряном блюде лежала лучшая из его трубок, которую он недавно вылепил для Якова Остряницы, вождя восставших против польской шляхты казаков и посполитых. Гончар почуял неладное. К тому же, ему показалось, что в этот миг крайний на помосте баран, как живой, подмигнул и кивнул головой. Перекрестился пленник, но не успел что-то подумать, как в зал вошли разодетые господа.

Князь Вишневецкий заявил, что ему нравится работа гончара, но если тот хочет работать и дальше, иметь деньги и хорошо жить, то должен исполнить его повеление: изготовить для его надворного войска десять тысяч глиняных трубок, чтобы не запорожцы, а его люди курили из них лучший табак. За это он пообещал королевскую грамоту на право беспошлинно продавать своих баранов по всем краям Речи Посполитой. И потребовал от гончара немедленно дать согласие, не то велит посадить его на кол. В ответ на молчание мастера князь приказал своим гайдукам взять его и добиться согласия. Но едва те бросились исполнять приказ своего повелителя, как отлетели в разные стороны. Поражённый гончар увидел, как тот баран, который подмигивал ему, стал в одно мгновение большим и грозным, копнул ногой, нагнул голову и с места боднул одного гайдука, а другой баран, который стоял рядом, ударил второго. Перепуганные паны схватились за оружие, прозвучали выстрелы. Двое созданий разлетелись на мелкие черепки. Но опошненских баранов и коней было много. Они гурьбой бросились на ошеломлённых поляков, бодали их, били копытами. К ним, назвав их родными своими детками-опошнянами, присоединился и гончар, орудовавший трубкой Остряницы, словно перначом. Князь бежал, а опошненские глиняные творения, рассчитавшись с княжеской свитой, как живые, с громким блеянием и ржанием, двинулись на выход. Растерянные слуги, замковая и дворовая челядь Иеремии им не препятствовали. На лугах возле замка, который возвышался на окраине Лубнов, паслись большие стада и табуны князя. Они дружно один за другим присоединялись к глиняной опошненской гурьбе. И вскоре тысячеголовое стадо отправилось на восток. Впереди, как живые, шли разноцветные глиняные бараны Свирида. А сам он ехал следом на своём же некогда неприметном коньке-свистульке. Неспешно, выпасаясь по дороге, прошли Ромодан, Миргород, отдохнули на Псле. За месяц добрались до Опошного. Здесь Свирид княжеских овец и лошадей раздал людям, которых когда-то грабил Иеремия, а сам начал работать, готовиться к следующей ярмарке в Великих Сорочинцах. Своих же баранов, коней, которые, словно живые, сражались в Лубнах, спасая его, благодарный Свирид не продал и не поменял ни одного. А Остряницына трубка после его кончины передавалась потомкам-гончарам из поколения в поколение [16, с. 72-74].

Примечательно, что в индоарийской книжности наделённый мудростью гончар тоже выступает против злого царя во главе своего войска, которое он сделал из глины и потом оживил [2, с. 29-30]. Украинское повествование, хотя и подверглось позднейшим наслоениям, содержит в себе немало архаичных моментов. В частности, демиургическая связь между мастером и его изделиями из глины наблюдается в украинской гончарной обрядности и сопутствующих верованиях [12, с. 365-369]; [13, с. 78-79, 90-91, 128-132, 313-316]. Гончар в сказке, к тому же, признаётся отцом своих глиняных произведений, которые зовёт «рідні мої дітки-опішняни», а это имеет свои параллели. Он также, после заключения в темнице, пребывание в которой в системе мифологических представлений аналогично смерти – зарождению, становится родоначальником гончарного рода. Выход гончара из подземелья совпадает с оживанием его глиняных детей. Вполне очевидно, что такие представления связаны с обрядами инициации, имитирующими смерть и рождение при переходе человека в новое социальное качество [9, с. 108-109, 112]. Раненый некогда в ногу, значит, хромой, он обладает признаками близости к иному миру, несёт на себе знак своей чужеродности, но в мифологии некоторых народов хромота может быть присуща и Громовержцу [8, с. 138]; [6, с. 181-186]; [7, с. 270-271]; [4, с. 14, 191, 210, 212, 236], который у славян считался покровителем гончарного ремесла. Например, в черногорской легенде дьявол ранит в ногу святого Илью (Перуна) [3, с. 159]. Увечье мастера можно интерпретировать и как временный разрыв связи с космосом. Вернувшись в мир людей, герой трансформируется, чтобы приобрести возможность разделять своё существование с людьми в новых условиях. Он приоб-

ретает профессию, конечная цель которой заключается в упорядочивании, устроении жизненного пространства. Поэтому бунт гончара является не нарушением социальных норм, а выразительным выплеском зиждительного и космизирующего насилия на косный мир, в котором произвол заменил необходимую общественную иерархию. Благодаря своей двойственной природе, в мировоззренческих представлениях славян этот ремесленник вообще внушал своими способностями не только уважение, но и страх. Агрессия же созданных гончаром баранов, хотя и оправданная в данном случае, но вообще присуща глиняным существам в фольклоре (например, Ивану Глиняному в русских народных сказках). В данном случае она выступает своеобразным преломлением обрядово-обереговых функций изделий. Керамологи считают, что ритуальная зооморфная посуда недаром изготовлялась в образах рогатого скота, который наделялся особенной плодородной, производительной силой. Его семантика усиливалась и тождественной символикой шерсти, которая воспроизводилась в глине на этих ритуальных сосудах [11, с. 255].

В другой сказке из Опошного, опубликованной фольклористом Николаем Зинчуком, рассказывается, как в руках местного мастера-гончара из глины родился красивый большой конь. Судя по дальнейшему описанию, речь идёт именно о поливной скульптурной посуде. Однажды этот конь, который стоял в мастерской вместе с другими, ожил, спрыгнул на пол и отправился погулять в долину, которая находилась за усадьбой мастера. Блуждая, конь внезапно услыхал громкий детский плач. Приблизившись, он увидел маленького мальчика, который проливал горькие слёзы. Необыкновенный путешественник спросил его, что случилось и почему тот так безутешно рыдает. Малыш рассказал о том, что заблудился и не может найти дорогу домой. Скакун успокоил его и велел сесть на него верхом. Так они быстро добрались к дому малыша. Мальчик привязал коня к кусту, а сам побежал в дом, чтобы познакомить родителей со своим новым приятелем. Когда отец и мать вышли на улицу, то увидели только поводок на веточке, а сам конёк исчез. Позже мальчик посетил усадьбу гончара и увидел своего чудесного спасителя среди других изделий из глины [15, с. 287-288]. Концовка сказки напоминает, скорее, былички о возвращении из иномирья, когда средства передвижения изменяют свой облик. Да и сам мотив временного оживания глиняного сосуда отсылает, среди прочего, к распространённым в Левобережной и Южной Украине преданиям о том, что каменные бабы в степи временами могут оживать и разговаривать [10, с. 24-25]. Предотвращая беду, которая могла случиться с заблудившимся ребёнком, и восстанавливая нарушенное благополучие семьи, скульптурная зооморфная посуда здесь проявляет себя опекуном семейного (в исторической перспективе родового) счастья, апотропеем, а именно такая роль и предписывалась ей в ритуалах. В качестве параллелей стоит вспомнить, что в восходящих к индоарийскому наследию племенных культах гуджаратцев, бенгальцев, ория и некоторых других народов большие глиняные изображения животных, в том числе лошадей, внешне очень похожие на украинскую зооморфную посуду, служили и вотивами, и домашними святынями. Они могли считаться семейными божествами и наделялись различными добродетелями. Предполагалось, что гончар одарил их жизнью [19, с. 15-16, 40, 43, 61, 77, 85, 123, 146, 148; 18, с. 73-74, 87-90, 93-94, 117, 120, 204]. Такие представления бытуют в различных культурах.

По своему происхождению и характеру оба эти нарратива следует рассматривать как имеющие отношение к архаичному мифу творения, хотя во многих случаях они и претерпели трансформацию, перейдя в разряд сказок. Данные фольклорные тексты показывают возможности гончаров, которые отделяют их от остальных членов социума и превышают обычные человеческие. В частности, после общественного кризиса, который ремесленник разрешает при помощи своих изделий, ситуация нормализуется, и общественная структура, в которую включен гончар, возвращается к привычному бытию. Его самореализация сопровождается получением нового знания. Также ожившее гончарное изделие препятствует возможному несчастью в семье. В обоих случаях речь идёт о категории скульптурных зооморфных сосудов, связываемой большинством исследователей с культовой сферой. Гончар, властвующий над формой, способен изготовить аналог тела животного, в который может быть вложена жизнь. Исходя из этого, конструируется его статус как профессионала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова Е.В. К исследованию места сосудов в картине мира первобытных земледельцев // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. – Москва: Наука, 1986. – С. 35-65.
2. Веселовский А. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. – Санкт-Петербург: тип. В. Демакова, 1872. – XX, 350, I с.
3. Вульфсон Э.С. Черногория и черногорцы. – Москва: собств. книгоиздательницы А.С. Парафидиной, 1906. – 160, [1] с.
4. ГоланАриель. Миф и символ. – Москва: Русслит, 1993. – 375 с.
5. Королькова Е.Ф. Ритуальные чаши с зооморфным декором в культуре ранних кочевников // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – Санкт-Петербург: издательство Государственного Эрмитажа, 2003. – Вып. 36. – С. 28-59.
6. Лаушкин К.Д. Баба-Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. – Ленинград: Наука, 1970. – С. 181-186.
7. Лаушкин К.Д. Деревянная фигурка антропоморфного существа из Старой Ладоги // Фольклор и этнография Русского Севера. – Ленинград: Наука, 1973. – С. 250-273.

8. Неклюдов С.Ю. О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К. Зеленина). – Ленинград: Наука, 1979. – С. 133-141.
9. Никитина М.И. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. – Москва: Наука, 1981. – 328 с.
10. Новицкий Я.П. С берегов Днепра // Сборник статей Екатеринославского научного общества по изучению края: Издан к XIII археологическому съезду в Екатеринославе. – Екатеринослав: типография Губернского Земства, 1905. – С. 2-213.
11. Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – Київ: Молодь, 1993. – 408 с.
12. Рахно Костянтин. Інтеграція нового посуду у простір дому: боснійсько-українська паралель // Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті. Матеріали Міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». – Луцьк: Твердиня, 2007. – С. 365-369.
13. Рахно Костянтин. Перунове полум'я: Міфологія та обрядовість слов'янських гончарів. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2012. – 434 с.
14. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – Москва: София; Гелиос, 2002. – 592 с.
15. Українські народні казки: Книга 38. Казки Полтавщини / Записав, упорядкував і літературно опрацював Микола Зінчук. – Чернівці: Прут, 2010. – 440 с.
16. Чому у рака вирячені очі? Українські народні казки, записані на Полтавщині Анатолієм Дяченком. – Полтава: Полтавський літератор, 2005. – 92 с.
17. Gimbutas Marija. The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe. – San Francisco: Harper&Collins Publishers, 1991. – 529 p.
18. Huyler Stephen P. Gifts of Earth: Terracottas & Clay Sculptures of India. – New Delhi-Ahmedabad: Indira Gandhi National Centre for the Arts: Mapin Publishing Pvt. Ltd., 1996. – 231 p.
19. Shah Haku. Votive Terracottas of Gujarat. – New York: Mapin International, 1985. – 152 p.

Чарнавокая Ю.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

ЭВАЛЮЦЫЯ САЛДАЦКАГА АЛЬБОМА: ДРУГАЯ ПАЛОВА XX – ПАЧ. XXI СТСТ.

У артыкуле паказваецца эвалюцыя салдацкага альбома, пачынаючы з другой паловы XX – пач. XXI стагоддзя, вылучаюцца адметнасці салдацкай альбомнай культуры пэўных перыядаў.

Альбомная традыцыя салдат атрымала масавае бытаванне адносна позна, у прыватнасці, пазней за дзявочую (з распаўсюджваннем пісьменнасці ў сялянскім асяроддзі, з якога бралі ў рэкруты). А як магчымы прадмет для апісання філалагічнай і культурна-антрапалагічнай рэфлексіі неафіцыйныя традыцыі салдацкіх груп пачалі ўспрымацца параўнальна нядаўна. З сярэдзіны 1990-х гадоў гэты слой сучаснай субкультуры ўстойліва прыцягвае ўвагу фалькларыстаў, у прыватнасці расійскіх [1, с. 186]. Што да гісторыі пісьмовага фальклору салдат, то яна, у адрозненне ад вуснага, не даследавана па прычыне крайняй «беднасці» таго матэрыялу, які захаваўся да нашага часу. Дакладна вядома толькі тое, што ў час Першай сусветнай вайны некаторыя салдаты заводзілі песеннікі. У нашыя дні захаваліся шматлікія франтавыя альбомы і песеннікі часоў Вялікай Айчыннай вайны. Занатаваныя песенныя творы гэтага перыяду ў большай сваёй частцы прасякнуты гераізмам, самаахвярнасцю дзеля Радзімы, партыі.

У салдацкім фальклоры і творах пра салдат пасляваенных часоў вобраз арміі падаваўся ва ўзнёслых, рамантычных фарбах і ўспрымаўся грамадзянамі пераважна такім. Гэта пэўным чынам звязана з адпаведнай ідэалогіяй – узгадаем папулярнасць падчас Другой сусветнай вайны ўлёткі «Радзіма-маці кліча!», а таксама вытрымак з ваеннай прысягі, выказванняў тыпу «святы абавязак» і пад. У выніку вайсковы абавязак кожнага юнака набываў адценне сакральнасці, служба ў арміі станавілася прэстыжнай сярод моладзі і ўспрымалася як своеасаблівы ініцыіруючы інстытут. Па назіраннях Ж.У. Карміной, менавіта так ацэньваюць вопыт вайсковай службы тыя, хто служылі ў 1950 – 1960-я гады [2, с. 6]. Тэзіс аб тым, што армія – школа жыцця для мужчын, якую павінен прайсці кожны, актыўна падтрымліваўся ў савецкі час сродкамі дзяржаўнай ідэйна-палітычнай прапаганды. Аднак у афіцыйных тэкстах актуалізуецца перш за ўсё грамадзянска-патрыятычнае значэнне гэтай распаўсюджанай сентэнцыі – здабыццё юнакамі комплексу якасцяў абаронцы Айчыны, тады як ідэалогія, бытавыя, камунікатыўныя і рытуальныя практыкі самой армейскай субкультуры прытрымліваюцца прагматыкі выхавання маскуліннасці і мужчынскай гендарнай самасвядомасці [3]. Гераізацыя, сакралізацыя ваенных дзеянняў, вайсковай службы адлюстраваліся і на старонках салдацкіх альбомаў.

Салдацкая субкультура стваралася з «падручных» культурных матэрыялаў, якім сталі фальклор вайскоўцаў і самадзейнасць пасляваенных гадоў, неафіцыйныя традыцыі закрытых часовых супольнасцяў (у першую чаргу турэмнай), сярэдніх і вышэйшых навучальных устаноў, інтэрнатаў, падлеткавых груп і інш. і, як слушна адзначае М.Л. Лур'е, канчаткова сфармавалася не пазней за 1960-я гады [3]. Аналіз эвалюцыі пісьмовага фальклору вайскоўцаўмэтазгодна пачаць з матэрыялу зборнікаў, тэрмін службы ўладальнікаў якіх выпаў на 1971 – 1973-я гады. Нягледзячы на тое, што згадкі пра неўстаўныя дамінантныя

ўзаемаадносіны ў Савецкай Арміі мелі месца ўжо з канца 1950-х гадоў, а першае афіцыйнае згадванне Міністрам абароны дзедаўшчыны як «казарменнага хуліганства» адносіцца да пачатку 1960-х [4], на старонкі дэмбельскага альбома дадзеная тэматыка не трапляла аж да сярэдзіны 1980-х, хоць, вядома, звычайна адмоўныя грамадскія з’явы хутчэй актуалізуецца ў фальклоры, чым прызнаюцца афіцыйна (узгадаем прыпеўкі пра калектывізацыю, калгасы, палітычных дзеячоў).

Вобраз лірычнага героя ў альбомах 1970-х гадоў па-ранейшаму заставаўся ўзнёслым. Візуальны рад альбомаў адлюстроўвае непасрэдны гераізм салдата, яго ганаровую місію. Часцей за ўсё салдат падаецца на фоне дзяржаўнай сімволікі, паказваецца вайсковая атрыбутыка, спецыфічныя элементы пэўных вайсковых падраздзяленняў (асаблівасці абмундзіравання, узбраення, пэўнага армейскага ладу жыцця).

Вобраз дзяўчыны, якая праводзіць юнака ў армію і чакае яго, выступае як адзін з дамінантных вобразаў армейскага фальклору, ён рэпрэзентаваны на старонках практычна ўсіх даследаваных намі альбомаў, у тым ліку 1970-х гадоў. Як і сам лірычны герой, дзяўчына ў вербальных і візуальных тэкстах ідэалізуецца. Яна верная, шчыра перажывае разлуку з каханым.

У дэмбельскіх альбомах пачатку 1970-х гадоў сустракаюцца газетныя выразкі з загадам Міністэрства абароны СССР «Аб звальненні з Узброеных Сіл СССР ваеннаслужачых, якія выслужылі ўстаноўлены тэрмін службы, і аб чарговым прызыве грамадзян на ваенную службу» (у альбомах постсавецкага перыяду, па нашых назіраннях, такая тэндэнцыя не прасочваецца). Аж да 1991 года ў вайсковых альбомах можна сустрэць вайсковую прысягу – клятвы ў вернасці радзіме, партыі. У адным з альбомаў сярэдзіны 1970-х гадоў была знойдзена невялікая газетная нататка «Ад механізатара да яфрэйтара», у якой апісваецца паказальная служба Радзіме і ўсяму савецкаму народу Мікалая Навумчыка (*1), выказваюцца словы падзякі маці, якая выхавала годнага грамадзяніна сваёй краіны. Дадзены факт яшчэ раз падкрэслівае гонар салдата за ўключанасць у вайсковую супольнасць, яго імкненне пачэсна выканаць свой абавязак. Магчыма, на такую інтэрпрэтацыю арміі, місіі вайскоўцаў у ёй, акрамя названых вышэй ідэалагічных фактараў, паўздзейнічалі метад сацрэалістычнага паказу рэчаіснасці і тэорыя бесканфліктнасці.

Канец 1970-х – пачатак 1980-х стаў пераломным, новым этапам існавання армейскага альбома, што было абумоўлена новымі палітычнымі, сацыяльна-эканамічнымі, культурнымі рэаліямі. У альбомах гэтага перыяду ўсё яшчэ захоўваецца ўзвышанае стаўленне да арміі. На малюнках армейскага альбома адлюстраваны працэс урачыстага прамаўлення тэксту ваеннай прысягі, гераічныя моманты службы. Салдат Савецкай арміі пазіцыяніруецца як ахоўнік парадку. Новыя тэндэнцыі назіраюцца ў трактоўцы жаночага вобраза, які ўсё яшчэ застаецца ідэалізаваным. Разам з тым, на старонках альбома з’яўляецца наступная сентэнцыя: Нас ждут и любят только мамы *2. Такім чынам, здрада дзяўчыны не прама дэкларыруецца, а мяркуецца, імпліцытна прысутнічае, прачытваецца ў падтэксце. Тэма жаночай нявернасці, разбэшчанасці ў салдацкіх і дэмбельскіх альбомах постсавецкага перыяду стане адной з цэнтральных, што, верагодна, абумоўлена рэаліямі жыцця, зменай маральных прыярытэтаў.

Альбомнымі наваўвядзеннямі названага часавага адрэзку сталі тэксты своеасаблівага ўступу-зачынупрысвячэння з указаннем прагматыкі і адрасацыі зборніка:

В этом альбоме два года моей жизни. Это память о тех днях, когда меня называли солдатом и которые я провел в городе-герое Минске.

И даже через много лет перед человеком, прикоснувшемуся к листам этого альбома, возникнут и оживут месяцы и годы, которые прошли в армии с тоской о доме, о друзьях, любимой.

Оживут бессонные ночи тревог и подъемов, кроссов и маршей и все то, что включает в себя слово «Армия». Это может понять лишь тот, кто шел по этой тропе днем и ночью, чувствуя плечо своего товарища и друга. Остальные лишь могут представить.

Вам, покинувшим отчий дом! Вам, услышавшим на рассвете «Рота! 45 секунд, подъем!» – посвящаются эти страницы *3.

У альбомах разгледжанага перыяду сустракаюцца і вершаваныя творы. Задача такіх тэкстаў – падкрэсліць значнасць армейскай службы, раскрыць прызначэнне пэўнага роду войск, у якіх служыў уладальнік альбома: *...Верны вы всегда // Голубому берету // Тельняжку хотите // свою показать… // А ты мой дружок // покури сигарету // О службе своей // Не спеши рассказать // Пусть смотрят они // с высока нагловато, // Мол, что ты увидел // чекистом служив? // А видел ли кто, // Как плачут ребята // Под небом высоким // Друзей хороня… // Пусть армия сон // И покой охраняла // Чтоб твердо Отчизна // Стояла в веках // А в нас темной ночью // Из леса стреляла // Преступница злая // В наколках рука // Вы с песнею шли // На ученье полкам // Вы жили вдали // От тревог и от бед // А мы среди сквера // С пустыми руками // Один на один // Шли на нож и кастет // Два года в гвардейских // частях вы служили // «СА» уважают // Всегда и везде // Вы трудное дело // Ребята вершили, //А знаете вы о войсках // МВД? // Морскими волками // Сейчас вы прослыли // И вы под водою // Объездили свет // А мы своей кровью // Ромашки умыли // Ребята всего // Девятнадцати лет. // Нам тоже бывало // И трудно порою // Как матери сына, // Как сына вернуть? //*

Погибшие в мирные дни // Как герои // Убийце детей // Преградившие путь… *2.Падобныя і іншыя тэксты вершаванай формы ў дэмбельскіх альбомах савецкага і постсавецкага перыяду, па нашыхназіраннях, сустракаюцца рэдка. Наяўнасць такіх твораў у дэмбельскім альбоме сведчыць пра іх важнасць для выяўлення светапогляду складальніка. У цытаваным вершы сцвярджаецца прэстыжнасць паветрана-дэсантных і ваенна-марскіх войскаў. Разам з тым гаворыцца пра складанасці службы ў войсках Міністэрства ўнутраных спраў, вылучаюцца небяспечныя, гераічныя моманты службы, а таксама выяўляецца маральна-этычны імператыў лірычнага героя, які пазіцыяніруе «сваё» войска як жыццёва важнае для існавання грамадства, яго бяспекі.

У салдацкім альбоме ўвасобіліся і некаторыя культурна-гістарычныя падзеі пачатку 1980-х гадоў. Адным з галоўных герояў альбома стаў Алімпійскі Мішка – талісман Летніх Алімпійскіх гульняў, якія адбываліся на тэрыторыі СССР у 1980-м годзе. Прысутнічае і іншая Алімпійская сімволіка.

Дэмбельскія і салдацкія альбомы 1985–1991-х гадоў характарызуюцца бінарнасцю раскрыцця салдацкага вобраза: з аднаго боку ён усё яшчэ ідэалізаваны, з другога – набывае адценне іроніі. Дадзены тэзіс разгледзім на прыкладах.

Дэмбельскі альбом салдата марскога флоту, які служыў у перыяд з 1986-га па 1989-ы гады, пачынаецца своеасаблівай «біяграфіяй», гісторыяй судна: падрабязна апісаны яго «гістарычны шлях» (пералічаныя ўсе краіны, якія наведаў карабель, даты прыбыцця), названыя ўсе карабельныя ўзнагароды, згаданы ганаровы пажыццёвы член экіпажа крэйсера. Далей ідзе своеасаблівая ода 1096-ці дням, якая ўключае наступныя радкі: *Я горжусь, что мне выпало служить на этом флоте, где я понял такие слова как Родина, долг, мать, где – для чего надо жить. Родной корабль, три года флотской жизни отдал тебе, но неизменно больше получено взамен* *4. Спецыфічнае «адушаўленне» карабля і паэтызацыя службы на флоце сведчаць пра катэгарычна станоўчую ацэнку вайсковай службы. Адпаведна, салдат атрымлівае такую ж станоўчую ацэнку. Варта адзначыць, што ідэалізацыя салдата ў гэтым і падобных альбомах набыла новы характар: у альбомах папярэдніх перыядаў ён успрымаўся як вартавы парадку, абаронца Айчыны і таму адносіўся да членаў прэстыжнай групы маладых людзей, у альбомах канца 1980-х гадоў маркерам прыналежнасці да прэстыжнай групы стала прысутнасць у вайскоўцаў пэўных гендарных якасцяў. Дадзенае выказванне можна пацвердзіць і мноствам ілюстрацый альбома, цытатамі тыпу *Не будь этих дней, кто бы знал, кем бы я стал…* *4. Своеасаблівыя этапы сталення, атрымання ўсіх неабходных мужчынскіх якасцяў таксама выяўляюцца ў візуальным радзе альбомаў.

Пачынаючы з 1991-га года адзначаная вышэй ацэначная палярнасць тэкстаў альбома, дваістасць раскрыцця ў ім салдацкага вобраза паступова знікае: пэўная ідэалізацыя арміі замяняецца іранічным стаўленнем да яе, што асабліва выразна адлюстравалася ў візуальным радзе альбомаў. Характэрна, што вербальныя і візуальныя тэксты, у якіх служба ў войску асацыіруецца з набыццём пэўных гендарных якасцяў, часта сустракаюцца ў альбомах, прычым гэтыя тэксты набываюць эратычны змест.

З пачатку 2000-х гадоў класічны дэмбельскі альбом, які быў характэрны для 1980-х – пачатку 1990-х гадоў, сустракаецца рэдка, фактычна перастае існаваць як такі. Яго функцыю часткова пачаў выконваць салдацкі альбом: на яго старонках разам з пісьмовымі вершаванымі і празаічнымі тэкстамі часцей пачалі з'яўляцца ілюстрацыі, што раней было яму не ўласціва. Адзначым, што тэматыка вербальных і візуальных тэкстаў, у параўнанні з 1980 – 1990-мі гадамі, не змянілася. У такім выглядзе альбом праіснаваў да пачатку 2010-х гадоў.

У наш час альбом адчуў на сабе вельмі моцны ўплыў Інтэрнэт-прасторы: усё часцей пачалі з'яўляцца віртуальныя альбомы, спецыяльныя тэматычныя сайты, у сацыяльных сетках ствараюцца старонкі і групы не толькі для салдат [5], але і для іх дзяўчат − «ждуль» [6]. Прадстаўнікі армейскага асяроддзя заводзяць такія адмысловыя альбомы пры дапамозе сувязі з Інтэрнэтам праз мабільны тэлефон. Паводле сведчанняў інфармантаў, «праносіць» мабільнікі першыя паўгода на тэрыторыю вайсковай часткі катэгарычна забараняецца як з боку афіцыйнага кіраўніцтва, так і вайсковай супольнасці (як і «духу» нельга было заводзіць рукапісныя салдацкія альбомы). Толькі з павышэннем статусу салдат можа ў вольны час падтрымліваць стасункі са знаёмымі з дапамогай Інтэрнэту, прэзентаваць сябе для «гражданки» і ўнутры салдацкага калектыву як члена армейскай супольнасці.

Віртуальная фальклорная творчасць сінкрэтычная паводле сваёй прыроды. Яна з'яўляецца адмысловым складаным семіятычным ансамблем, у які ўваходзяць славесныя тэксты, музычнае суправаджэнне, малюнкі. У гэтай сувязі важна падкрэсліць, што віртуальная форма шмат у чым павялічвае магчымасці складальніка альбома: у Інтэрнэт-альбоме можна размяшчаць не толькі неабмежаваную колькасць тэкстаў самага рознага зместу і паходжання, але і музычныя і анімацыйныя застаўкі, падборка відэа- (ці запампоўваецца ўласна знятае), фота. Адзначым, што, нягледзячы на шырокую камп'ютарызацыю, салдацкі альбом захаваў спецыфіку рукапіснага арыгінала (жанравы склад, кампазіцыйную арганізацыю, традыцыі графічнага афармлення), але пры гэтым набыў і новыя формы (аўдыя- і відэа). Можна засведчыць, што ў наш час

адбылася трансфармацыя формы існавання салдацкага альбома (з рукапіснай (радзей друкаванай) у электронную), але гэта не перашкаджае актыўна існаваць альбому як з'яве сучаснага фальклору вайскоўцаў. На старонках віртуальнага альбома атрымліваюць другое жыццё многія вербальныя тэксты фальклору вайскоўцаў, а візуальны рад рукапісных альбомаў папаўняецца своеасаблівымі электроннымі «сінонімамі».

Усё сказанае дае магчымасць заключыць, што салдацкі альбом прайшоў доўгі шлях эвалюцыі, змяняючы пры гэтым не толькі змест і аксіялагічныя падыходы да службы ў арміі, але формы свайго існавання (вусная, пісьмовая (радзей друкаваная), віртуальная (электронная) адпаведна новым грамадска-культурнымтрансфармацыям. Гэта, у сваю чаргу, паспрыяла таму, што фальклор вайскоўцаў сёння актыўна распаўсюджваецца як у вайсковым асяроддзі, так і па-за яго межамі, «награжданке», выконваючы шэраг сваіх першасных функцый.

ЗАЎВАГІ

*У атыкуле выкарыстаны ўласна сабраныя матэрыялы, якія захоўваюцца ў фальклорна-этнаграфічным архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі УА «Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна» (кіраўнік – д.ф.н., прафесар І.А. Швед).У прыкладах захоўваецца пунктуацыя і арфаграфія арыгінала.

1. Навумчык Мікалай Дзмітрыевіч, 1957 г. н., в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.
2. Міхалік Валерый Сяргеевіч, 1961 г. н., г. Брэст.
3. Дзмітрук Пётр Мікалаевіч, 1959 г. н., в. Падбела Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.
4. Кухта Віктар Сяргеевіч, 1971 г. н., в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

ЛІТАРАТУРА

1.Головин, В.В. Субкультура солдат срочной службы / В.В. Головин, М.Л. Лурье,Е.В. Кулешов // Современный городской фольклор : сб. научн. ст. / Российск. гос. гуманит. ун-т;отв. ред. С.Ю. Неклюдов. – М., 2003. – С. 186–230.
2.Кормина, Ж.В. Проводы в армию в пореформенной России. Опыт этнографического исследования / Ж.В. Кормина. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 376 с.
3.Лурье, М.Л. Служба в армии как «воспитание чувств» / М.Л. Лурье // RUTHENIA [Электронный ресурс]. – 1999. – Режим доступа:http://www.ruthenia.ru/folklore/luriem_personal.htm. – Дата доступа : 21.01.13.
4.Банников, К.Л. Принципы культурогенеза в режимных сообществах. Социально-антропологический анализ российской армии второй половины XX века: автореф. дис. …д-ра ист. наук: 07.00.07. – 2009. – Режим доступа :http://www.dissercat.com/content/printsipy-kulturogeneza-v-rezhimnykh-soobshchestvakh-sotsialno-antropologicheskii-analiz-ros. – Дата доступа : 14.03.14.
5.АрмиЯ – сила! // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа : http://vk.com/armypower. – Дата доступа : 25.05.13.
6.Жду любимого солдата // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа : http://vk.com/bestzhdushechki. – Дата доступа : 25.05.13.

Чумарина Г.Р.
(Российская Федерация, г. Казань)

ЯЗЫКОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ И РОЛЬ КОРПУСНЫХ СЛОВАРЕЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ЯЗЫКА

Внимательное прочтение опубликованных в последнее время работ в области перевода делает очевидным тот факт, что корпусные словари начинают играть значительно более важную роль в этой сфере. Относительно недавно началось серьезное изучение потенциала корпусных словарей. Данная статья рассматривает корпус для помощи переводчикам в достижении более глубоких знаний и для облегчения работы с неродным языком.

Начнем с рассмотрения концепции, что такое язык в самом широком пониманий. В гуманитарном словаре Язык определяется как важнейшая знаковая система в человеческой культуре, средство членения, классификации и надындивидуальной фиксации опыта, посредством которого осуществляется речевое общение и понятийное мышление. Благодаря языку, возможны собственно человеческие формы социального взаимодействия, а также порождение, переработка и хранение информации в культуре. В отношении к системам коммуникации животных, язык человека обладает важным сходством (использование выразительных движений тела, у человека — преимущественно артикулярного аппарата) и рядом качественных отличий, среди которых основные: произвольность языковых знаков, возможность отсылки к предметам и ситуациям, не представленным в данный момент в чувственном опыте; наличие, так называемого, двойного членения; возможность построения неограниченного числа сообщений; возможность построения метавысказываний, отсылающих к языку, а не к внеязыковой действительности; культурная передача языка при помощи традиции; возможность реализации не только в изначально присущей языку звуковой субстанции, но и в письменной или жестовой речи, в других кодах; возможность построения вторичных знаковых систем на основе языка.

По словам швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра (1974), язык состоит из системы абстрактных символов, принятых всеми носителями определенного языка, и эта система реализуется в произнесении говорящего в определенном месте и времени (речь). В попытке определить язык как нечто нетривиальное, существует много способов воспринимать ее как часть всех человеческих взаимодействий. Язык может быть подразделен на три уровня: универсальный, исторический и дискурсивный. Первый уровень относится к способности разговаривать, выражать свои мысли посредством языка; второй уровень относится к специфической системе в определенном месте и времени; и третий, к его реализации в двух предыдущих уровнях. Исторически язык устанавливается как идеальная единица и в целом идентифицируется таковой его носителями и носителями других языков. Ни один исторический язык не является гомогенным, он всегда представляет разнообразие. Соответственно, исторический язык никогда не может быть представлен как единая лингвистическая система, потому что он всегда материализуется в одном из своих вариантов, как например, никто не говорит на «испанском» общем языке, а на аргентинском испанском, мексиканском испанском, чилийском испанском и т.д.

Одной из важнейших задач корпуса является предоставление справок для исследовательских целей в области лексики, грамматики, истории языка. Электронная форма. В течение многих лет слово «корпус» было связано только с текстами на жестком диске, но с приходом компьютеров, корпус почти всегда включает в себя собрание текстов, хранящейся в электронной форме, которые можно прочитать и автоматически проанализировать, или полу-автоматически, но уже не вручную. Термин «Корпус», когда он, когда он используется в контексте изучений перевода на основе корпуса, имеет более специфическое значение, чем традиционное определение, такое как, например, предоставлено Оксфордским словарем английского языка: «это собрание письменных или разговорных текстов», которое не несет на себе такую коннотацию. Эти коннотации могут быть связаны, по меньшей мере, с четырьмя основными свойствами: электронная форма, размер, репрезентативность и бесконечность.

Современные информационные технологии делают процесс обработки массивов текстов более продуктивным, ускоренным и организованным. Просмотр текстов вручную, выборка нужных примеров из них был абсолютно трудоемким процессом, что в свою очередь не позволяло обрабатывать большой материал. На современном этапе развитию компьютерных технологий, отсутствуют ограничения на объем используемого материала, скорость его анализа и поиска необходимого материала. Такого рода статистическая обработка текстов позволяет обнаружить закономерности в развитии языка, а также в его структуре, которые ранее, при ручной обработке текстов, были не доступны. В современной татарской лексикографии авторитетные академические словари составляются с учетом корпусных данных татарского языка. А профессиональные исследователи- лингвисты являются основными пользователями национального корпуса татарского языка, также как и других специалистов в области гуманитарных наук (историков, литературоведов и др.). Большое распространение получают программы с опорой на корпус национального языка в преподавании языка. С помощью корпуса языка выбираются наиболее частотные слова для изучения в первую очередь на разных этапах обучения языку, эффективно и быстро проверяются особенности употребления того или иного слова, просматривается контекст употребления незнакомой лексики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
2. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. М.: Прогресс, 1990; 2001
3. Волков А. Г. О теоретических основаниях дихотомической гипотезы языка и речи Ф. де Соссюра // Вестник МГУ. 1964. VII. 19: 2. С. 40 — 53
4. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Логос, 1998.
5. Oxford english dictionary: [Электронныйресурс].URL: http://www.oed.com (Дата обращения: 16.10.2015).

Швед И.А.
(Республика Беларусь, г. Брест)

КЛАССИФИКАЦIОННЫЕ МОДЕЛИ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ КОДОВ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ БЕЛОРУСОВ

Представлены некоторые результаты научно-исследовательской работы по заданию «Структурно-типологические параметры кодов мифопоэтической картины мира белорусов (по фольклорным записям XIX – нач. XXI вв.)», выполняющемуся в рамках Государственной программы научных исследований «История, культура, общество, государство» на 2011 – 2015 гг. по заданию «Народное творчество в социокультурных условиях современной Беларуси: региональное многообразие и межславянские связи фольклора и

постфольклора» (№ госрегистрации 20140200 от 14.03.2014). Рассмотрены классификационные модели основных концептуальных кодов мифопоэтической картины мира белорусов: атрибутивов, действий, времени-пространства, космографического (в том числе метеорологического), ландшафтного, субстантивного, персонажного, растительного, зооморфного, соматического.

Проведенный структурно-типологический анализ белорусского фольклорно-этнографического материала (по фольклорным записям XIX–нач. XXI вв.)с использованием наработок отечественных (Т. Володиной, В. Лобача, С. Санько, Н. Антропова и др.) и зарубежных (Н. Толстого, С. Толстой, А. Байбурина, Т. Цивьян, Т. Агапкиной, Е. Левкиевской, А. Гуры, А. Плотниковой, Е. Березович и др.) фольклористов и этнолингвистов позволяет утверждать, что основными составляющими корпуса концептуальных кодов мифопоэтической картины мира белорусов являются коды: атрибутивов, действий, времени-пространства, космографический (в том числе метеорологический), ландшафтный, субстантивный, персонажный, растительный, зооморфный, соматический – см. также «Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т.» под ред. Н.И. Толстого. М., 1995, т. 1. С помощью методов идеализации, абстракции, анализа и синтеза выявлены основные синхронно-типологические классы (типы) элементов названных кодов.

Аналитическое расчленение формальной целостности знания об атрибутивном коде и последующий концептуальный синтез его наиболее устойчивых составных частей и внутренних связей позволили разработать классификационную модель этого кода. Данный код включает системообразующие элементы, связанные с семиотизацией: а) свойств и признаков человека и животных (черты физического облика – цвет волос, глаз (у животных – шерсти, у птиц – оперения); уродства: отсутствие частей тела (рук, ног, пальцев, глаз, ушей, носа, волос) либо их излишество (шесть пальцев, два ряда зубов, слишком большая, твердая (из металла) грудь у женщин, большая волосатость); непропорционально сложенное тело (горбатость, кособокость, большая голова, слишком длинные либо короткие руки и ноги, кривые, вывернутые коленями назад ноги, вывернутые ступни, ожирение либо слишком большая худощавость), телесные, психические аномалии типа слепоты, косоглазия, глухоты, немоты, перекошенного рта, сросшихся пальцев, «заячьей» губы, хромоты, горбатости, умственных отклонений и т.д.); сверхъестественные свойства и способности – оборотничество, двоедушие, дурной глаз, ясновидение; б) чисел и порядка (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 30, 33, 40, 77, 100, 300, первый, последний, четный, нечетный и т.д.); в) цвета (белый, красный, черный, зеленый, синий, желтый, серый, реже др.); г) иных признаков, составляющих бинарные оппозиции: пространственные («правый/левый», «верхний/нижний», «внутренний/внешний», «передний/задний», «открытый/за-(по)крытый», «связанный/развязанный»), временные («светлый/тёмный», «дневной/ночной», «ранний/поздний (вечерний)») и другие («полный/пустой», «босый/обутый», «голый/одетый (в полный костюм)», «целый/сломанный», «простой/кривой (обратный)», «мужской/женский», «старый/молодой (новый)», «свой/чужой», «сырой/вареный», «ясный/хмурый», «видимый/невидимый» (например, «дабрахожыя» – невидимые, «скрытые», «тайные» люди, невидимые двойники «видимых» людей) и т.д.).

Код действий (акциональный код) включает системообразующие элементы, связанные с: 1) семиотизацией следующих хозяйственных действий: а) земледелия (обжинать, окучивать, бороновать, дожинать, жать, зажинать, закладывать овощи, зерна на хранение в погреб, амбар, квасить, мочить, мариновать, молотить, молоть, пережинать, полоть, сажать, сеять); б) животноводства (отеляться, вестись, выгонять, доить, запрягать, распрягать, случать, пасти домашних животных, плодиться, производить убой скота, птицы, ощипывать птицу); в) рыболовства и охоты; г) ремесел: ткачества (прясть, ткать, сновать), плотницкого и строительного дела (закладывать печь, дом, строить дом, приносить жертву, вселяться в дом и др.), гончарства, кузнечного дела; 2) ритуальными, семиотизированными утилитарными физическими действиями (бежать, бить, будить, белить, бриться, варить, вить, водить, волочить, выворачивать (одежду), вешать, вывешивать, выгонять, выливать, выкидывать, выкупать, измерять, высасывать, высекать, выслеживать, вытряхать, выдавливать, вычесывать, закапывать, запаривать, связывать, сметать, выметать, обметать, выпекать, выжигать, вытирать, вертеть, гнуть, изгонять, кататься (на качелях, санях, конях, по земле), катать, качать, колоть, кормить, кидать, красть, крутиться, крутить, кувыркаться, купаться, купать, копать, кропить, ломать, мазать, махать, мять, выкачивать, давать/брать, дуть, ездить, завивать, закапывать, закрещивать, заламывать, опахивать, обвязывать деревья и предметы, обливать, обмазывать, обмывать, обсыпать, обходить, обувать/разувать, оббивать, отбирать (молоко, спор, плодородие), оставлять, отгрызать, откидывать, относить (чтобы задобрить духа), огораживать, окружать, опоясывать, одевать, освящать, связывать, сливать, смахивать, считать, перебрасывать, пересчитывать, подкидывать вверх, подкладывать предметы, подкуривать, подменивать, подпрыгивать, одалживать, покрывать, пугать, переодеваться, передавать предметы, перебирать, выбирать, переворачивать предметы, перевязывать, передавать, переливать, выливать, переправляться через воду, переступать, переходить, сторожить, проважать, продавать, пролазить, проращивать, протягивать, прибивать к твердой поверхности, прибирать, чистить, портить, прятать, пускать по воде, разбивать, разбрасывать, развеивать, развязывать, раздавать, рвать на части, резать, разрезать, сечь, засекать,

скакать, стелить, стрелять, стричь, сжигать, прижигать, останавливать, встречать, танцевать, топить в воде, втыкать, угощать, укрывать, ходить, целовать, шить); 3) обычаями, играми, игрищами, хороводами («Жаніцьба Цярэшкі», «Яшчар», «Стрылка» и др.), обрядами (календарными, семейными, окказиональными) и их типами (обряды посвящения, обходные обряды, очистительные обряды, бесчинства, гадания, любовная магия, ритуальное изгнание, заманивание, кормление и др.); 4) формами речевого поведения, вербальными ритуалами и действиями (озвучивать, божиться, величать, приветствовать, причитать, дразнить, зааминивать, запрещать, заклинать, задабривать, заговаривать, благожелать, приглашать, звать, откликаться, отзываться, проклинать, корить, молиться, молчать, обманывать, предсказывать, приговаривать, угрожать, прощаться, ругаться, петь, смеяться, свистеть, хвалить, шептать, звукоподражать, диалог-ритуал, заумь, ритуальная речь, кашель); 5) событиями (обмирание, блуждание, грехопадение, дефлорация, игра солнца, затмение, землетрясение, инцест, рождение, кража, смерть, война, убийство, самоубийство, встреча, разлука, сон, чудо (в том числе чудесные творение, исчезновение, провалище, метамарфоза, открытие источника и др.), болезнь, пожар, потоп, ссора, примирение, вознесение, воскресение, вдовство и т.д.); 6) запретами (связанными с местом-временем, видами деятельности, неординарными природными и жизненными событиями, переходными состояниями, отношениями человека с не-человеческими формами жизни и др.).

Кроме концептов «начало» и «конец», «первый» и «последний», «век человека», в классификационную модель кода времени (календарно-хронологического кода) входят: 1) годовое время: «год, поры года (вясна, лета, зіма, восень), гадавыя перыяды (Адвент, Вялікі пост, Каляды і інш.) і каляндарныя даты (святы, прысвяткі, шанаваныя дні), асобныя месяцы, квадры месяца: а) “маладзік” – навалунне, першая фаза месяцавага цыклу; б) “поўня”; в) “ветошка” – месяц убывае; г) “перамена”, “чэрнэць” – час, які папярэднічае нараджэнню новага месяца, калі нябачна месяца»; 2) недельное время: «тыдзень; дні тыдня (панядзелак, аўторак, серада, чацвер, пятніца, субота, нядзеля» и их персонификации), дни «мужчынскія і жаночыя, добрыя і злыя (цяжкія, нешчаслівыя), посныя і скаромныя, першыя/апошнія», дні, на якія выпала адно з гадавых нерухомых святаў, у першую чаргу Ражджаство, Галодная куцця, Благавешчанне»; 3) суточное время: «суткі, раніца/дзень/поўдзень/вечар/ноч/апоўнач/ усход/захад сонца – часавы рубеж); рабінавая (вераб'іная) ноч; гадзіны і хвіліны добрыя і злыя».

Пространственный код формируется следующими комбинациями (обычно оппозициями) таких простейших элементов, как правый и левый, передний и задний, внутренний и внешний, верхний и нижний, далёкий и близкий, открытый и за-(по-)крытый, связанный и развязанный (ср. элементы атрибутивного кода), горизонтальный и вертикальный, полдень и полночь, восток и запад, центр и периферия, граница («мяжа»), а также включает такие единицы важного для традиционной духовной культуры смысла, как наоборот, назад, (переход) через, сквозь, над, (выход) за границу; реже встречаются иные.

Космографический код включает системообразующие элементы, связанные с семиотизацией: 1) видимых и/или чувственно воспринимаемых элементов мироздания: а) «нябеснага свету» (неба; солнца (солярный подкод космографического кода); луны (лунарный подкод космографического кода); звёзд, планет, созвездий, комет («Малочны Шлях (Птушыны, Гусіны шлях), Чумацка дарога, Дарога святых, Вялікі слуп, Стан)», «Плеяды (Сіта, Рэшата, Паласазар, Кучкі, Купкі, Ключы Пятровы, Валоскі, Рашотка, Сямізьвёздачка, Стажары, Веночок, Букет Цветов»), «Вялікая Мядзведзіца (Сахачы, Воз, Брічка, Аліяшова Павозачка, Ільлёў воз, Коляска, Калясніца, Карэц, Чаша, Сіта, Конь з вазом, Воз з медзведзямі, Воз, Стажары)», «Малая Мядзведзіца (Каромысла, Вышэзар, Стожарье)», «Арыён» ці «Пояс Арыёна (Касары, Косы, Тры сястры, Карамысел, Матавіла, Чэпіга, Граблі, Асілкі, Тры каралі)», «Венера (Вечарніца, Воўча звязда, Зарніца, Заранка, Світальна зорка)», «Лебедзь (Пятрова палка, Цароў крэст, Крыж)» – планетарно-астральный подкод космографического кода); б) воздушного пространства «між небам і зямлёй» как сферы пребывания душ и различных демонологических персонажей, «белага (божага) свету» вместе с природными явлениями – метеорологическая сфера, высокосемиотизированными реалиями которой выступают: ветер, вихрь («падвей», «чортава вяселле»), град, гром, громовая стрела, дождь (в том числе грибной), засуха, затмение, землетрясение, игра солнца, иней, молния, мороз, пожар, потоп, радуга, роса, снег, тучи, эхо, а также персонификации отдельных атмосферных явлений типа ветра, вихря, мороза; в) земли (поверхности земли); г) стихий и веществ, соотнесенных с различными сферами мироздания (вода, огонь, воздух, камень, земля, песок (ср. «сярэбраны пясок – зоры» в загадках), металлы);2) мифических мест («вырай», «край свету», «трыдзевятае царства», «Сіонская гара», «Залатая гара», «Татарскія горы», «той свет (засветы)», «Буян-востраў», мост (мифический, как «Калінавы мост», «ліпавы масточак 'неба', па якім кацяцца зоркі-каточкі» (в загадках)), «выспа» (в заговорах, сказках), «святы горад» (Град) (в заговорах), «Тын-горад» (в колядных песнях), «Райгруд», мифические реки («вогненая», «Смуродзіна», «Чарналутка»), «чыстае поле» 'пустая зона', «мора», «акіян», «мора-акіян» и др.).

Ландшафтный код включает системообразующие элементы, связанные с семиотизацией: 1) природного пространства – а) леса, осинника, «гаю», «бору», «зарасцяў», «лазы», отдельно растущего дерева, лесного пожарища, опушки, поляны и др.; б) гидрообъектов, в том числе «мифических» (болота, реки («Вялля», «Дзвіна», «Прыпяць», «Сож», «Дняпро», «Дунай», «Нёман», «Мухавец»), озера («Нарач», «Свіцязь», «Святое», «Стралкоўскае», «Князь-возера», «Жыд-возера», «Ольжанка», «Акно», «Чартова», «Дзедава», «Паганік», «Чорнае», «Белае»), источника (крыніцы «святыя», «чортавы», «богавы», «Пяцінка», «Янава», «Добрая Вада», «Дзявіччы калодзеж», «Грамячы калодзеж», «Магдалена»), моря, моря-океана, брода, истока, «сутоку», «віру» и др.); в) острова («выспа», «Алатыр», «Буян» в заговорах); г) степи, долины, поля, которое сезонно бывает «гаспадарскім» («ніва», «надзел», «палетак», «чыстае поле», «Лён і Лянніца» и др.); д) горы, «узгорка» (горы «Варганская», «Гарадзец», «Рагвалода і Рагнеды», «Юр'ева», «Валовая», «Бабіна», «Дзявіч-Гара», «Відушава», «Лысая гара», «Залатая гара», «Святая гара», «Красная горка», «Белая гара», «Пярунка», «Царковішча» и др.); е) камня («камянёў-следавікоў» – «След Багамаці», «Боскі след», «След св. Пятра», «След Міколы», «След Валатоўны», «Чортаў след»; камни: «краўцы», «шаўцы», «сцеберакскія», «чортавы», «Сцёп-камень» и др.); ж) пещеры, рва («яра»), берега; 2) культурного пространства – а) «хаты» и ее частей (дверь, «вільчак», крыша, матица, окно, очаг, печь, подпол, «покуць», порог, потолок, «камора», сени, стена, труба печная, чердак); б) двора и бытовых, хозяйственных построек (амбар, баня, ворота, гумно, забор («плот»), колодец, мельница, мост, овин, стожар, улей, хлев, «дрывотня»); в) сада, огорода, палисадника девушки со «свадебными» растениями; д) дороги («гасцінец (біты)», «сцежка», «пуць», «шлях», «грэбля», «ростані»); е) корчмы; ж) поселения (дома) Бога, мертвых и живых людей: храма, «капліцы», «прошчы»; кладбища, склепа, могильника, «гарадзішча», кургана, «каменных магіл», «валатовак» («Дзявочая гара», «Замак», «Замкавая гара» и др.); деревни («вёска», «сяло»); города, страны («Брэст», «Вільня», «Давід-Гарадок», «Ерусалім», «Казань», «Кіеў», «Крым», «Магілёў», «Масква», «Наваградак», «Полацк», «Расія», «Украіна»).

В классификационную модель субстантивного кода входят: 1) орудия труда: «бёрда, барана, верацяно, вілы, граблі, кросны, матавіла, мерка, ніты, нажніцы, нож, пралка, праселка, сякера, грэбень, іголка, жорны, каса, пуга, кій, рыдлёўка, саха, серп, сетка, цвік» и музыкальные инструменты («дуда, звон, бубен, гармонік, скрыпка»); 2) домашняя и хозяйственная утварь и предметы быта («хатняе і гаспадарчае начынне»): «бочка, венік, вядро, вяроўка (нітка, вузел), галаўня, гаршчок, даёнка, дзяжа, дровы, замок, засланка, каромысел, карыта (начоўкі), качарга, ключ, калыска, кол, кола, коўш, крэмень і крэсіва, кудзеля, куфар, лава, ланцуг, лесвіца, лодка, лыжка, люстэрка, мех (мяшок), нож, падкова, памыі, пасцель, падушка, патэльня, попел, пудзіла, ручнік, рыдлёўка, рэшата, сажа, санкі, свечка, смецце, ступа і таўкач, хамут, хлебная лапата, чапяла, шкарлупа, шчотка, цадзілка, цялега»; 3) оружие: «булава, меч, сякера»; 4) одежда, украшения, обувь: «дзявочы вянок, стужкі, кажух, кашуля, пояс, спадніца, фартух, намітка, хустка, шапка, штаны, абутак (боты, лапці), саван, пацеркі, пялюшкі, пярсцёнак, пояс»; 5) пища: «аўсень, бліны, буркаўкі, віно, гарэлка, зелле (чароўнае, атрутнае, запаранае ў малацэ), квас, калач, капуста, кісель, крошкі, комы, каўбаса, курынае мяса, каша, куцця, малако, перац, піва, пірог, рыба (у тым ліку несалёная), соль, сыр, мёд (мёдвіно), хлеб (велікодны, калядны, памінальны, вясельны), хлеб-соль, цеста, «шышкі» (вясельная выпечка), яйка, яешня»; 6) культовые и ритуальные предметы, религиозные реалии («знадбені» с постоянно высоким семиотическим статусом): «абыдзённік, абярэг, воты, вянок (шлюбны, пахавальны, жніўны), дажынальная барада, абрадавае дрэўца (вясельнае, пахавальнае), маска, кій, крыж, (вясельныя) сцяг і "харонга", ідал, ікона, каравай, квітка, лялька, ладан, сноп (калядны; "дзед"), стужка, "пальма", пудзіла, надмагілле, прыклад, труна, церамок» (последние четыре элемента включены также в ландшафтный код); 7) вещества: «метал, жалеза, золата, серабро, медзь, лёд, пыл, дым» (если субстанция дыма – солома, травы, мы одновременно имеем дело с растительным кодом), «воск, попел, пясок, смецце, соль», «кал (экскрэменты), мача, кроў, сала» (могут входить в соматический код), «вада, зямля, паветра, агонь, металы»; 8) стихии и природные явления (метеорологический подкод): «пажар, агонь, маланка, навальніца, бура, гром, грамавая страла, засуха, зацменне, ігра сонца, паветра, вецер, падвей, віхор, чортава вяселле, вада, дождж, хмара, туман, град, снег, іней, вясёлка, землятрус, зямля, рэха, раса»; многие из названных элементов являются составляющими акционального кода (см.: пожар, засуха, землетрясение, буря как события), который очень тесно связан с персонажным (ср.: «чортава вяселле», персонификации отдельных атмосферных явлений типа ветра, вихря, мороза) и др.

Синхронно-типологические классы (типы) элементов персонажного кода концентрируются, в основном, в двухобластях, имеющих свою структуру: 1) семиотизированные лица и имена (люди в их биологическом статусе – «дзіця, юнак, дзяўчына, цяжарная, стары, мужчына/жанчына»; люди в их семейных и родственных отношениях – «брат, блізнюкі, сястра, дзіця, маці, мачаха, падчарка, прымак, дзед, баба, бацька, кум, кума, пазашлюбнае дзіця, сірата, старая дзева, удава, халасты»; люди в других социальных ролях, статусах («свои» – чужие» в социомифологическом плане; «профессионалы» («ганчар, каваль, казак, ваяр, ку-

пец, лягчай, ляснік, музыка, паляўнічы, пастух, поп, пчаляр, рыбак»), исполнители обрядов, легендарные либо мифологизированные исторические личности; 2) персонажи мифологии и народной демонологии (мифологически интерпретированные народным сознанием библейские персонажи, христианские святые; мифологизированные «аборигены» края («веліканы-волаты (асілкі), багатыры, валатоўны, пэўныя ваяўнічыя жанчыны, надзеленыя незвычайнай сілай (Дарота, Мар'я, Княгіня), акамянелыя істоты»); демоны; люди с демоническими свойствами («чарадзеі, валхвы (вешчуны, кобнікі, кашчуннікі, чараўнікі, ведуны, баяны, воблакаразгоннікі, чараўніцы, ведзьмы, навузніцы»); «нечистые» покойники; животные, растения и другие природно-космические объекты как самостоятельные персонажи.

Классы элементов растительного кода включают семь взаимосвязанных областей – семиотизированные: 1) дикорастущие деревья, кустарники, лесные ягоды, а также мифические «Сусветнае дрэва», «Дрэва жыцця»; 2) плодовые деревья и кустарники; 3) цветы и травы, в том числе «мифологические»; 4) полевые культуры; 5) огородные, бахчевые культуры; 6) семиотизированные грибы и мхи; 7) части растений и растительные по происхождению хозяйственные реалии.

Классы элементов зооморфного кода: 1) домашние животные (специально разводимые; кошка и собака, ближе стоящие к диким); 2) дикие животные: звери (териологический код); гады и насекомые (энтомологический подкод); птицы (орнитологический код); рыбы (ихтиологический код).

Элементы соматического кода группируются трех областях: а) части, органы тела, телесные знаки («азадак, барада, валасы, вочы, вушы, галава, геніталіі (жаночыя, мужчынскія), грудзі, жывот, залатнік, ногі, нос, палец, пазногці, паха, пуп, пята, рабро, радзімка, родавы чапец, рот з зубамі, твар, рука, скура, сэрца, язык»); б) некоторые физиологические состояния, отправления человека («ікота, кал, мача, месячныя, пот, слёзы, сліна (плявок)»; в) телесные и психические аномалии («калецтва – гарбатасць, кульгавасць, невідушчасць, аднавокасць, глухата»).

Система кодов не гомогенна, а представляет собой ряды перекрывающих друг друга знаковых систем «текстоморфной» традиционной культуры, что делает неоднозначной сегментацию и классификацию кодов. Соответственно, границы между выделенными семиотическими областями могут быть безукоризненно выдержанными только в теоретических построениях.

Шаўчэнка Я.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СПЕЦЫФІКА ТРАДЫЦЫЙНЫХ УЯЎЛЕННЯЎ БЕЛАРУСАЎ ПАДЗВІННЯ І ЎСХОДНЯГА ПАЛЕССЯ АБ ЛЕКАВЫХ РАСЛІНАХ

Актуальнасць вывучэння традыцыйных уяўленняў беларусаў, звязаных з дзікарослымі (у тым ліку і лекавымі) раслінамі абумоўлена перш за ўсе спецыфікай прыродных умоў, у межах якіх спрадвеку знаходзілася тэрыторыя Беларусі. Наяўнасць велізарных лясных масіваў (больш за 1/3 усёй тэрыторыі) дазваляе меркаваць аб значнасці і маштабах выкарыстання раслін у народнай медыцыне ў якасці лекавых сродкаў, а таксама ў рытуальна-магічных практыках мясцовага насельніцтва. Адпаведна, дзікарослыя лекавыя расліны здаўна выкарыстоўваліся не толькі ў гаспадарцы, але і адыгрывалі важную ролю ў традыцыйнай духоўнай культуры.

Вывучэнне дадзеных ўяўленняў аб лекавых раслінах у межах Падзвіння і Усходняга Палесся адбываецца ў русле нашага дысертацыйнага даследавання і непасрэдна звязана з яго тэматыкай, з выкарыстаннем архіўных і аўтарскіх палявых этнаграфічных матэрыялаў.

Спецыфіка ўспрыняцця лекавых уласцівасцей раслін, традыцыі іх выкарыстання беларусамі ў дадзеных гісторыка-культурных абласцях абумоўлена шэрагам фактараў, сярод якіх вылучаецца геаграфічны (экалагічны). Так, тэрыторыя Падзвіння характарызуецца наяўнасцю дзярнова-падзолістых суглiністых глебаў (каля 49,6%). Для Усходняга Палесся ўласцівы тарфяна-балотныя пяшчаныя глебы (46,9%). Гэта факт у пэўнай ступені сказваецца на перавазе ў выкарыстанні адных відаў раслін над іншымі ў межах рэгіёнаў, што знаходзіць адлюстраванне і ў традыцыйных уяўленнях аб іх лекавых уласцівасцях. Важную ролю адыгрывае і кліматычны фактар – тэрыторыя Палесся характарызуецца больш цёплым і вільготным кліматам, спрыяльным для расліннасці, чым Паддзвінне.

Традыцыя збору лекавых раслін узыходзіць каранямі да глыбокай старажытнасці, што спрыяла назапашванню ў насельнікаў Беларусі велізарнай колькасці ведаў аб біялагічных якасцях іх розных відаў. Выкарыстанне раслін не толькі ў якасці лекавых сродкаў, але і ў рытуальна-магічных практыках сведчыць пра дваістае ўспрынящце іх прыроды ў народзе. У беларускай традыцыі лекавыя ўласцівасці раслін

успрымаліся выключна ў спалучэнні з іх сімвалічным значэннем, што выразна прасочваецца найперш у іх апатрапейнай (абарончай) функцыі супраць шкаданосных уздзеянняў і хвароб міфалагічнага паходжання (упуд, сурокі і г.д.)

Часу збору раслін на тэрыторыі абодвух рэгіёнаў надавалася вялікае значэнне. Найбольшую лекавую моц прыпісвалі раслінам, сабраным на Купалле (“зёлкі, “святаянскія зёлкі”, “багатыркі”). Па сутнасці, зёлкі – абагульненая назва ўсіх раслін незалежна ад іх якасцяў, якія назапашвалі на працягу святочнага перыяду. Звычайна іх пачыналі збіраць яшчэ напярэдадні свята, як правіла, у другой палове дня, і збіралі на працягу сутак. На Полаччыне, наадварот, зёлкі стараліся сабраць да свята Купалля, каб яны «не згубілі сваю моц», а ў Чашніцкім раёне збіралі выключна на Купалле. Ва Ушацкім і Лепельскім раёнах найбольшую моц прыпісвалі раслінам, сабраным у маі, перад самай поўняй [1, с. 27].

Акрамя купальскай традыцыі для збірання лекавых раслін і іх назапашвання на год, па народных уяўленнях, прыдатнымі былі любыя дні, як святочныя, так і звычайныя. Галоўнае, збіраць іх стараліся раніцай, на досвітку, пакуль яшчэ не сыйшла раса. На Палессі акрамя святочных дзён расліны стараліся збіраць у сераду і пятніцу («жаночыя дні»), якія лічыліся найбольш прыдатнымі для гэтага. У асобных месцах, наадварот, збіралі травы ў панядзелак і пятніцу, бо: «бабкі, коториє знають, то все на п‘ятницю зсилають» [2, с. 201]. Зборам раслін займаліся выключна жанчыны, пераважна сталага ўзросту, дыяхронна перадаючы дзецям назапашаны вопыт з пакалення ў пакаленне.

Нягледзячы на існаванне пэўных рэгіянальных адрозненняў, некаторыя расліны збіралі часцей за астатнія, зыходзячы з веру ў іх асобыя лекавыя ўласцівасці. Згодна дадзеных даследавання, адной з найбольш папулярных купальскіх раслін у традыцыйным грамадстве з’яўлялася півоня(“півонія”,“пілонія”), якую і дагэтуль узгадваюць у народнай традыцыі на Падзвінні. Півоня, на народны погляд, дапамагала ад сардэчных хвароб: “Сэрца баліць – заварыць папіць” [3, л. 53]. У Докшыцкім раёне, як адзначалі інфарматары, зёлкамі абкурвалі малых дзяцей, што спужаліся, і давалі ім глытаць дым: “Тады ж і з пуду, як дзеці спужаюцца, на вугалькі ложуць, натруць дзяцей. Бываець на скавародачку натруць зёлачкі, з іх дымок ідзець, дзецям тады кажуць: Ну, пераймай гэты дымок глытаць” [3, л. 53]. Падобная традыцыя існавала сустракаем і ў Глыбоцкім раёне: “Півонію дзецям малым крэпка добра, півонія свянцоная, еслі свенцюць – гэта ад пужання дзецям” [4, л. 36]. Добрым сродкам ад гэтай хваробы дзяцей лічыўся і адвар дзядоўніка,“дзед”: “А тады дзеда калючага гэтага свянцалі. Тожа дзіцям ад упуду, паілі дзяцей” [3, л. 51].

У лячэбных мэтах на Віцебшчыне жанчыны збіралі рамонкі, дзьмухаўцы (“ветраннікі”), трыпутнік (“вобаратнік”), васількі (“букаўнік”, “бычыннік”, “валынкі”)чабор, дзядоўнік, плакун-траву, мядзвежае вуха, мацярдушку (душыца звычайная), а таксама крываўнік (“кроўнік”), адвары якіх пасля выкарыстоўвалі для лячэння розных хвароб: “Даўна было такое, мядзведзье вуха звалі. Такая во гэткая дудка, і гэткія жоўтыя жбаночкі, бываюць такія сінія, і дудка тоненькая. А цяпер няма іх, мацярдушка такая была і чанбор. Дык чанбор п’юць, кажуць, ад почак дужа добра. А мацярдушка, у яе былі бурачковыя кляткі. Ну вішнёвыя такія цёмныя гэтыя цвяточкі, цвет такі харошы, і ад сэрца” [5, л. 10].

Збіралі і сушылі каноплі (“калапенькі”), адвар кветак якіх лічыліся добрым сродкам для лячэння нырак: “Жоўтыя квяткі, і калапенькі, нейкае зелле было ад мочы. Як не пускае моч, балеюць, ці што, почкі. Калапенькі такія былі” [5, л. 10]. Ад сардэчных хвароб збіралі і настойвалі валяр’яну (“вар’янаўка”, “віріянаўка”) [6, с. 110]. Як добры сродак ад бяссоніцы і як абярэг ад шкаданосных уздзеянняў на Падзвінні выкарыстоўваўся мак. На Гомельшчыне, ў Рагачоўскім раёне, напрыклад, мак кідалі ў калодзеж падчас засухі, каб была вада,што выразна сведчыць пра сувязь расліны са стыхіяй вады [1].

Народныя ўяўленні аб лекавых ўласцівасцях розных раслін мелі як рацыянальны, так і ірацыянальны характар. Так, у якасці абярэга на тэрыторыі абодвух рэгіёнаў выкарыстоўваўся корань аера. На Падзвінні аер перад Тройцай кідалі прама на парозе хаты (парог – мяжа, патэнцыяльна небяспечнае месца ў доме), што ўказвае на ўяўленні пра абарончую функцыю расліны. На Палессі корань аера насілі з сабой як сродак ад сурокаў. Апатрапеем лычылі і палын (“божая траўка”), сабраны на Купалле (Добрушчына). Ім абкурвалі хату на першы дзень Калядаў: “Божая траўка называецца. І тады на Ражаство, на первы дзень – запалі, і няхай дымок пройдзе, гэта ж харашо” [7, л. 12].

Надзвычайнымі абарончымі функцыямі на Падзвінні надзялялася крапіва (“крапіва-жгучка”, “жгучка”, “жыганка”), асабліва сабраная на Купалле. Па народных уяўленнях, гэта абярэг ад чараўнікоў і малочных ведзьмаў, якія станавілася надзвычай актыўнамі у гэты небяспечны перыяд. Крапіву разам з дзядоўнікам вешалі на клямку дзвярэй, засцерагаючы ўваход у хату: “Жучка-крапіва і дзед такі калючы, чартапалох. Вешаюць на клямачку, і крапівіну, каб гэта ж, ну, чарадзей не ўзяў” [3, л. 5]. Ад уздзеяння ведзьмаў крапіву раскідвалі па ўсім двары, каб тыя не дабраліся да хлеву і не адбіралі ў кароў малако. Відавочна, што падобнае міфалагічнае ўспрынядцце крапівы зыходзіць з яе прыродных якасцяў, такіх як калючасць, пякучасць і г.д. Паўсюдна лісце крапівы выкарыстоўвалася як добры кроваспыняючы сродак, а адвар з іх – пры лячэнні туберкулеза, бранхіта і іншых хвароб.

Адной з найбольш распаўсюджаных траў, лекавымі якасцямі якога карысталіся ў абодвух рэгіёнах, быў зверабой ("святаяннік", "гадзючнік"). Ён паўсюдналічыўся дзейсным абярэгам ад нячыстай сілы. Адварам святаянніка карысталіся для лячэння бранхіяльнай астмы: "Зверабой гэта ў чай было добра, і для здароўя добра. Зверабой можа звярэй убіваць, вот эта я помню, а мы збіраем. А так…Жана была збірала. Яна хворая была – бранхіальная астма. І што ўрачы гаварылі, што людзі панімалі – яна збірала, яна знала. А я толька знаю зверабой. І ў чай паложыць, і яна п'ець чай" [7, л. 6]. Папулярным лекавым сродкам святаяннік быў і на ўкраінскім Палессі – яго выкарыстоўвалі амаль ва ўсіх лекавых зборах «Всяке зілля без звіробою, як страва без солі» [2, с. 206].

Ва Усходнім Палессі (Добрушскі раён) у складзе зёлак часта ўзгадваюцца такія расліны як любісцік, палын, ваўчкі (чарада), "нягодкі" (календула), залататысячнік, калган (дуброўка прамастойная), дзераза. Кветкі любісціка (любістак), як і ваўчкі, дабаўлялі ў ваду для купання немаўлят ад скураных хваробаў: "Любісцік – каб быў здаровы, любезны, што яго любілі…Ваўчкі – купаюць дзяцей, тамака ветраніца ці малочніца якая. І вот калі ж прышчычак, ілі жа вадзяначка на галаве, па целу, кожанае гэта" [7, л. 12]. Настоем ваўчкоў (на Падзвінні сустракалася назва "бадзяга") таксама лячылі і хваробы страравання: "А шчэ тут во павыкарчвалі ў мяне ваўчкі, а сабіраў пакойнік дзед ад паносу" [7, л. 8].

Нягодкі настойвалі і выкарыстоўвалі пры хваробах вачэй, а таксама пры прастудных захворваннях. Настой кораня калгана (дуброўкі прамастойнай) здаўна выкарыстоўваўся як добры вяжучы сродак, якім лячылі язву страўніка, інфіцыраваныя раны і іншыя цяжкія хваробы. Першыя звесткі ў летапісах аб выкарыстанні гэтай расліны насельнікамі Беларусі датуюцца ажно XVI ст. Вядома, што корань калгана ў гэты час пастаўлялі з беларускіх зямель на тэрыторыю Польшчы.

Спецыфічнай рысай усходнепалескіх уяўленняў з'яўляецца шырокае выкарыстанне ў якасці лекавых сродкаў моцна таксічных (атрутных) раслін, у той час як на Падзвінні іх выкарыстанне амаль не фіксуецца. Шырокавядомым сярод іх з'яўляецца багульнік балотны ("багун"), настой з якога выкарыстоўвалі для лячэння туберкулёза, дызентэрыі, хваробаў нырак: "А ў лясу што там было, што ты мне давала, што Жэнька пісяўся? – Багун." [7, л. 7]. Выкарыстоўвалі таксама і чыстацел і іншыя расліны гэтага кшталту. Рацыянальнае выкарыстанне атрутных раслін у якасці лекавых сродкаў патрабавала вялікага вопыту і майстэрства траўніц, з мэтай правільнага разліку неабходнай дазіроўкі. Тым не менш, падобнае прымяненне адвараў і настояў пэўных відаў раслін часам насіла адвольны характар і меланегатыўныя наступствы. У Хойніцкім раёне "каросту" лячылі адварам чамярыцы, часамужываючы яго ў вялікай канцэнтрацыі, што рабіла працэс лячэння вельмі балючым, а загойванне – доўгім [8, л. 5 - 6].

Наша даследаванне паказала, што традыцыйныя ўяўленні аб лекавых раслінах беларусаў Падзвіння і Ўсходняга Палесся, якія базіраваліся на шматвяковых народных назіраннях аб іх лекавых здольнасцях, па вялікім рахунку маюць рацыянальны характар і ў пэўнай ступені залежаць ад прыродна-кліматычнага фактару. Пры гэтым рацыянальнасць ведаў аб раслінах у беларускай традыцыі цесна пераплятаецца з іх міфалагічным успрыняццем у мінулым, што адлюстроўваецца ў выкарыстанні лекавых раслін у якасці апатрапееў. Веданне лекавых здольнасцей асобных раслін (найперш купальскіх зёлак) і выкарыстанне розных метадаў і форм лячэння ў народнай медыцыне ў мінулым (многія выкарыстоўваюцца і сёння) ў якасці гаючых і абарончых сродкаў з'яўляецца агульнай беларускай традыцыяй. Асноўнымі формамі выкарыстання лекавых раслін былі адвары і настоі.

Рэгіянальная спецыфіка традыцыйнага ўспрыняцця лекавых здольнасцей раслін ў адлюстроўваецца ў тым, што жыхары Падзвіння і Ўсходняга Палесся ў лячэнні хвароб аддаюць перавагу тым відам раслін, якія часцей сустракаюцца ў дадзеных геаграфічных зонах, а час іх збору мае варыятыўны характар. Спецыфіка праяўляецца і ва ўнікальнасці мясцовых назваў раслін. Вызначальнай асаблівасцю традыцыйных уяўленняў беларусаў Усходняга Палесся з'яўляецца даволі шырокае выкарыстанне атрутных раслін у лекавых мэтах.

ЛІТАРАТУРА

1.Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 1. Народная медыцына беларусаў Падзвіння. У 2 ч. Ч. 1 / склад. А. У. Лобач, У. С. Філіпенка. – Наваполацк : ПДУ, 2006. – 148 с.

2.Игнатенко (Колодюк), И. В. Лекарственные растения в народной медицине украинцев Полесья / И. В. Игнатенко (Колодюк) // Этноботаника: растения в языке и культуре. Труды Института лингвистических исследований РАН. – Изд-во «Наука», 2010. – С. 200 – 213.

3.Архіў гісторыка-філалагічнага факультэта Полацкага Дзяржаўнага Універсітэта (АГФФПДУ) – Фонд 1. – Воп. 3. – Сп.2. – Сш. 1

4.АГФФПДУ – Фонд 1. – Воп. 3. – Сп.5.

5.АГФФПДУ – Фонд 1. – Воп. 3. – Сп.2. – Сш. 6

6.Рэгіянальны слоўнік Віцебшчыны: у 2ч. / Рэд. Л.І. Злобін і інш. – Віцебск: УА "ВДУ імя П.М. Машэрава", 2012. – Ч.1 – 304 с.

7.Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы (АИИЭФ им. К. Крапивы) – Фонд 6. – Оп. 14. – Д. 214

8.АИИЭФ им. К. Крапивы – Фонд 6 – Оп. 2. – Д. 25

Шрубок А.Ул.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЯ СПЕЦЫФІКА І СТРУКТУРНА-СЕМАНТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКІХ ЗАМОЎ НА ЛЕКАВАННЕ КАРОЎ

Лекаванне кароў – найбольш значны і распрацаваны комплекс захадаў у сістэме народнай ветэрынарыі беларусаў. Гэта тлумачыцца тым фактам, што карова не толькі займала вядучае месца ў традыцыйнай жывёлагадоўлі, але і мела высокі сімвалічны статус у духоўнай культуры беларусаў. Ч. Пяткевіч адзначае, што «ніводная са свойскіх жывёлін не акружана такім клопатам і столькімі павер'ямі, як карова. Цельнай і дойнай карове нельга даваць крыўдных мянушак, клясці, бо як першае, так і другое «вельмі грэшно» [8, с. 334]. Хаця забіваць карову і ўжываць яе мяса ў ежу не забаранялася. Рабілася гэта ў рэдкіх выпадках, калі, да прыкладу, яна некалькі гадоў запар не цялілася, калі скалечылася або не было чым карміць [2, с. 58]. Важнае месца каровы ў гаспадарцы разам з яе сімвалічным статусам працягваюць захоўвацца і зараз, нягледзячы на карэнныя транфармацыі, што адбыліся ў грамадстве і культуры на працягу мінулага стагоддзя. Так, замовы і фальклор, прысвечаныя лекаванню кароў, у параўнанні з тэкстамі, звязанымі з іншай свойскай жывёлай, шырока распасюджаны і фіксуюцца даследнікамі і на пачатку XXI ст.

Падыходзячы да разгляду замоўнага комплексу, звязанага з падтрымкай і ўзнаўленнем здароўя кароў, трэба адзначыць, што тут можна вылучыць два вялікія блокі тэкстаў: тыя, што скіраваны на ахову жывёлы ад хвароб (прафілактычныя), і тыя, што скіраваны непасрэдна на пазбаўленне ад хваробы (лекавыя).

Сярод першага блоку – прафілактычных замоў – вылучаюцца замовы на першы выган, засцерагальныя замовы ад сурокаў, замовы ад малочных ведзьмаў і чараўнікоў, якія паводле народных ўяўленняў могуць адбіраць ад кароў малако і насылаць хваробы, а таксама замовы на добрую прадуктыўнасць каровы і ахоўныя замовы пасля ацёлу каровы.

Замовы на першы выган прызначаны забяспечваць здароўе і захаванасць статку падчас усяго выганнага сезону, што вызначае семантыку і прыярытэтныя групы матываў, звязаных адначасова з праграмаваннем правільных паводзінаў каровы на пашы і з яе прадуктыўнасцю, аховай ад хвароб і розных небяспек: *«Ідзі, мая кароўка, на Юр'еву расу, на Міколіну траву. Міколінай травой наядайся, Юр'евай расой напівайся, на Раждзественскі дзень не забывайся. Не бойся, мая кароўка, ні ведзьмаў ні ведзьмакоў, ні чараўніц ні чараўнікоў, ні паганых дум ні паганых глаз, не забывай на сваё малачко па ўсякі раз. Не будзь ты ўрочная, а будзь малочная і са сваім жа ты ўмом прыхадзі дамоў і сваё малачко прынасі дамоў»* (Зап. Г. Лапацін у 1990 г. ад М. Еціпнёвай, 1919 г.н., у в. Барталамееўка Веткаўскага р-на).

Яшчэ адна характэрная асаблівасць замоў на першы выган заключаецца ў тым, што тут шырока выкарыстоўваецца група матываў прыпадабнення, якія скіраваныя ўстанавіць пажаданы ход падзей і надаць жывёле неабходныя якасці: *«Выганяю я скаціну, белу і чорну шарсціну з длінным хвастом і бальшым малаком на шырокаю даліну. Выганяю і замыкаю белыя зубы, сінія губы. У мора ключы закідаю. Як з мора ключоў не дастаць, так з маёй скаціны нічога нікому не ўзяць. Амін»* (АІМЭФ: зап. Ж. Клімковай у 1990 г. ад Л. Красновай у в. Прысна-2 Веткаўскага р-на), *«Ложаць чапялу на парог і гаварят: «Як эта чапяла сьцерягець чалесьнік і толькі скавараду, так штоб і карова берегла эты двор»* (Зап. Т. Валодзіна ў 2012 г. ад Р. Кабанцовай, 1939 г.н., у в. Машавое Касцюковіцкага р-на).

Адна з асноўных асаблівасцяў замоў, скіраваных на пазбаўленне і прафілактыку ўрокаў і злога чаравання каровы, палягае ў тым, што тут выкарыстоўваюцца ўсе асноўныя апатрапеічныя матывы, пашыраныя ва ўсходнеславянскай замоўнай традыцыі: матыў замыкання небяспекі, матыў пагрозы, матыў немагчымага, матыў самааховы, матыў адсылання небяспекі і інш. Тэксты дадзенай групы не маюць ядра характэрных толькі для іх спецыфічных матываў. Большасць матываў, калі яны не аналагічныя матывам замоў на лекаванне ад уроку і ахову ад чараўнікоў чалавека, выкарыстоўваюцца ў іншых замовах сферы народнай ветэрынарыі, асабліва прафілактычнага напрамку: «*Господу Богу помолюся, прачистой матцы уклонюся. Водзица царица Сантореевна, мыла ты корэньня и бело каменьня, прабывала ў Дедьням руччи, з Дедьняго ручча упадала у реку, з рэки у Сож, у круты бераги у жовты пяски. Налетали у мой хлев чорныя вороны, приносили белыя постоялки (сметаны), жовтаго масла, и уси моей корови бурой уроки унимали*» [9, № 68 с. 23]; «*Святое Юр 'я, Святое Мікола, выганяець Лёня сваю карову у цёмныя лясы, у роўнае поле. Ня рушце, чараўнікі, Лёнінай кароўкі. Чараўнікам ляпу замаўляю, Госпада Бога на помач прызываю. Стань, Госпад Бог, на помач Алёне на радасці, сонца ў святлосці. Богородзіца Маці, не давай ад Ленінай кароўкі малачко, смятанку брацькі. Камень халодны, каб чараўнік век быў галодны. Каб Святая Богородзіца спасла, у Лёнін хлеў кароўка ішла, малачко, смятанку нясла, а чараўнікам вечная памяць*» [6, с. 109].

У замовах на павелічэнне ўдою, прадуктыўнасці каровы, яскрава адлюстравана прадукавальная семантыка: у тэкстах пералічваецца пажаданае багацце, якое карова павінна прынесці, сакральныя крыніцы

яго папаўнення і інш.: «*Первым разам, добрам часам помолімся, поклонімся Господу Богу. Святые святочкі, годовые празднічкі, станьце на помошч моей скотінке, чёрной шерстінкой. Святый Бог, святое место дай. Боженька, спор моей скотінке, чёрной шерстінке. С трёх морей, с трёх полей на молочко, на масліце, на сметанку. Як на золотую гору не взойті, с неба звёзд не снять, так у моей скотінкі, чёрной шерстінкі, молоко от телі не отнять*» (АІМЭФ: зап. ад А. Бабковай у в. Клімавічы Шклоўскага р-на); «*Прашу я Госпада Бога і ўсіх Святых, свят гадавых, якія ведаю, усіх вас уапрашаю нізкім паклонам, Гасподнім словам, будзь мне ў прыбылі, у гэтым малацэ, у масліцы, смятане. Вадзіца-чараўніца, усяму свету памошніца, памагала ўсім, дапамажы і нам. Дой Божа спор не чужы, толькі свой, чужога не займаю, свайго з гэтага хлева нікаму не напускаю*» (АІМЭФ: зап. А. Кашкова ў 1993 г. ад В. Мірончык у в. Караны Асіповіцкага р-на).

Галоўная асаблівасць замоў пасля ацёлу – іх выразная ахоўная семантыка. Матывы гэтых тэкстаў аналагічныя апатрапеічным замовам ад урокаў, чаравання: «*Рабая скацінка па полю хадзіла, малачко збірала. А ведзьму чарадзеёніцу крутымі рожкамі адбівала б. Каб абхадзілі цябе звяры лютыя, чорныя, і белыя, рагатыя і патлатыя. Ізбаві, Божа, маю скацінку ад насланія дзьявала, ад навета людскога, ад чорнага глаза, ад воздуха смертнага, ад падзяжу, ад гадзіны ядавітай. Аградзіця. Ангелкі, са ўсімі святымі ўсякую завісць. Чараўство і сілы тайныя. Ва імя Атца і Сына і ва векі вякоў амінь*» (АІМЭФ: зап. С. Дзяменцева ў 1978 г. ад Н. Макаравай, 1925 г.н., у в. Акцяброва Кармянскага р-на).

Сярод замоў, скіраваных менавіта на лекаванне хвароб кароў можна вылучыць наступныя функцыянальныя групы.

- Замовы ад страты/зублі «жвакі/жвачкі». Асноўны масіў тэкстаў дадзенай групы фармуецца на падставе матыва дапамогі сакральнага заступніка, які вяртае карове «жвачку»: «Малышка па саду гуляла, жвачку пацярала. Ішоў Ісус хрыстос, жвачку падняў, Малышкі ў рот уклаў. (3 разы)» [5, с. 129] (Гл. таксама [9, № 55 с. 135].

- Замовы ад хвароб жывата (уздуцця/абдуцця/аўёха/павука/воб’едзі – хваравітага стану, які ўзнікае ад пераядання, у выніку чаго ў каровы раздувае пуза). Тут сустракаюцца як дыялагічныя, так і маналагічныя тэксты. У дыялагічных замовах ад аўёха дамінуе матыў сустрэчы сакральных персанажаў, адзін з якіх кіраваўся да хворай жывёлы: «Ідзе Наум дарогаю да сустракае Сома: – Куды ідзеш, Сом? – На сіне мора чарэт ламаці, бераг таптаці, свае каровы чырвонай касці аўёх шаптаці. Праз рот улез, круг сраку вулез» (АІМЭФ: ф. 8, воп. 85, спр. 229, л. 1. Зап. А. Лозка ў 1984 ад С. Гаўрылавец (69 год) у в. Прыбаловічы Лельчыцкага р-на). У маналагічных тэкстах выкарыстоўваюцца матывы з выразнай адгоннай семантыкай: «*Господу Богу помолюся и ўсим матарам приклонюся; святая мати киявская, почаявская, русалимская, троярушная, хвядоричацкая, ягоровская,– высылай своих пошлиных и к етой корови на помочи, выговаравати, и духом своим выдымати из етыя с коровы, павучиное и вяшиное, из горачия крыви, ис шчираго сэрца, ис кишак, ис трабухов, из ножак, из вушак, из золотой шерсти*» [9, № 54 с. 135] (Гл. таксама [5, с. 129].

Да гэтай жа групы можна аднесці і замовы ад вехі (вяхі) – хваробы, што здараецца ў выніку ўжывання каровай аднайменнай травы. Асноўная маса тэкстаў будуецца на аснове матываў дапамогі сакральнага персанажа, а таксама варыянтаў матыву «Птушка кіпцюрамі / лапамі / клювам вынімае з каровы немач»: «*Сошлець Господзь з неба трёх ангалов из зялезными копачами, а чорнага ворона с кокцями. Ангалы копачами вычышчаюць, а чорный ворон кокцями вышкребая; ангалы шавковыми мятлами выметаюць, и бурой скоцини от вяхи помочи даюць*» [9, № 47, с. 133] (Гл. таксама [9, № 29 с. 129; № 48-52 с. 133-134]); «*Іду я, раба божжа Аюда, дарогай. Стаіць дуб. На тым дубе дзвенаццаць какатоў. На тых какатах залатое гняздо. А ў тым гняздзе сядзіць сава – зялезная дзюбка, залатыя лапы, Туды-сюды разграбае, з красные (ілі з чорные) каровы шарсці вяху вынімае. Сашлі, госпадзі, вяху намаха, на балата, на ніцыя лозы, на быстрыя воды, гдзе сабакі ні брэшуць і куры ні кудахчуць*» (Зап. Г. Лапацін у 1995 г. ад А. Лапіцкай, 1925 г.н., у в. Вераб'ёўка Веткаўскага р-на).

Пры гэтым замовы ад вехі маглі чытацца жывёле і пры зублі «жвачкі».

- Замовы ад масціту. Згодна з народнымі вераваннямі, тыповай прычынай для ўзнікнення мастыту ў кароў лічыліся сурокі альбо шкоднае магічнае ўздзеянне, што актуалізуе выкарыстанне матываў з апатрапеічнай і адгоннай семантыкай: «*Прачистая моя мати, ходи хомовку доглядати. Зялезными тынами обгороджуся, медными замками замкнуся. Святая Покрова, мамка Христова, закрый своей рызой золотой от поганых рачей, от поганых вочей, от усякаго гаду, от усякаго упадку, закрый, заступи*» [9, № 53 с. 134-135]; «*У чыстым полі стаіць яблынька, на той яблыньцы цьвіце белы цьвет на ўвесь белы сьвет. Як з той яблынькі цьвітушчай яблычка не сарваць, так у маей кароўкі масьціту не бываць. Па касьцях не хадзіць, касьцей не ламіць, крыві не ганіць. Як ты, Госпадзі, унімаеш буру ў лесе, так ты ўнімі ў маей кароўкі балючку балючую, калючую*» (Зап. Т. Валодзіна ад В. Шэшкі, 1934 г.н., ув. Прусы Старадарожскага р-на). Сустракаюцца тут і прадукавальныя матывы, паколькі масціт непасрэдна ўздзейнічаў на ўдойнасць каровы, парой прыводзячы да поўнай страты малака.

Асобны блок тэкстаў – замовы ад неспецыфічна каровіных хвароб, агульных як з іншымі жывёламі (замовы ад пералогаў, патніцы, чэмера, мышак – хваробаў буйной рагатай жывёлы і коней), так і з чалавекам (ад звіху, бяльма, чарвей у ране; замовы на палягчэнне родаў/ацёлу). Пры гэтым, адметная асаблівасць большасці гэтых тэкстаў, заключаецца ў тым, што па сваёй семантыцы і актуальным матывам яны аналагічныя замовам сферы народнай медыцыны. Так, да агульных для лекавых замоў свойскай жывёлы і людзей адносяцца матывы, аб'яднаныя семантыкай дапамогі сакральнага заступніка ў лекаванні хваробы («Нехта дае аднаму рукавіцы, другому – штаны, трэццяму – немач» (Гл. [3, № 133, 205-208, 210; 7, № 829; 8, № 9, с. 125, № 11, с. 189, № 15, с. 191]), «Сакральны заступнік ідзе праз сакральную прастору, аказвае дапамогу жывёле» (Гл. [3; № 266, 267; 7, № 829]), «Сакральны заступнік ідзе, сустракае іншага персанажа. Дыялог пры сустрэчы двух персанажаў (Куды ідзеш? – Іду выганяць немач)» [7, № 834]; і інш.); матывы з семантыкай выгнання немачы («Паслядоўнае выгнанне немачы з частак цела» (Гл. [7, № 798, 827]), «Выгнанне немачы ў далёкія, пустынныя месцы» (Гл. [7, № 796, 846]), «Птушка прылятае і забірае немач у каровы» і інш.) і г.д. [4, с. 478-479] У замовах на палягчэнне ацёлу фіксуюцца агульныя з замовамі на палягчэнне родаў матывы «Божая Маці ішла з ключамі», «царскія дзверы, раскрыйцеся, дзіця/цялё, на свет з'явіся» і інш. Самы частотны матыў замоў ад звіху, як і ў народнай медыцыне, – «Нехта едзе на кані, конь спатыкнуўся, вывіх прайшоў / конь стаў і звіх перастаў», «Хрыстос ехаў на асле, асёл вывіхнуў нагу, Божа маці лечыць» і «Хай сойдуцца костка да косткі, жыла да жылы». Што тычыцца замоў ад чарвей у ране, тут у якасці дамінуючага вылучаецца прынцып паслядоўнасці, які адлюстроўваецца ў канкрэтных сюжэтных лініях: паслядоўнае выдаленне хваробы з розных частак цела, паслядоўны пералік (чарвей, жонак, дзяцей і г.д.) [1, с. 102].

Такім чынам, замовы на лекаванне кароў характарызуюцца сінтэтычнасцю сваёй семантыкі і будовы. Кола матываў, якое тут дамінуе, скіравана на дасягненне той ці іншай мэты – апатрапеічнай, адгоннай ці лекавай. Межы паміж рознымі функцыянальнымі групамі ў рамках агульнага корпусу замоў на лекаванне кароў слаба асэнсаваныя самімі носьбітамі традыцыі, якія даволі часта выкарыстоўваюць адзін і той тэкст ці тэксты з падобнымі матывамі ў розных выпадках (першы выган, прадукаванне малака, лекаванне ад хвароб і інш.). Выкарыстанне ў большасці тэкстаў замоў, скіраваных на пазбаўленне ад хвароб, агульных матываў з тэкстамі народнай медыцыны паказвае на існаванне цеснай сувязі паміж народнай медыцынай і народнай ветэрынарыяй у цэлым, аб існаванні адзінай філасофіі лекавання хвароб чалавека і свойскай жывёлы, што прадугледжвае наяўнасць агульнай для тых і іншых прыроды ўзнікнення немачаў і спосабаў пазбаўлення ад іх. Замовы на лекаванне хвароб такім чынам упісваюцца ў агульнабеларускі і шырэй – усходнеславянскі замоўны кантынуум, абапіраючыся ў сваёй аснове на шэраг матываў, якія ўвасабляюць магічныя прынцыпы і вызначаюць вербальную магію.

СКАРАЧЭННІ

АІМЭФ – Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Володина, Т. Заговоры от червей в ране – белорусская традиция на европейском фоне / Т. Володина // Заједничко у словенском фолклору / Уредник Љубинко Раденковић / Српска академија наука и уметности. Балканолошки институт. – Београд: Балканолошки институт 2012. – Кн. 3. – С. 93–106.
2. Вырва, І. А. Міфапаэтычная сематыка вобразаў свойскіх жывёл у традыцыйным беларускім і нямецкім фальклоры: дыс. … канд. філалаг. навук: 10.01.09 / І.А. Вырва. – Мінск, 2008. – 174 л.
3. Замовы / Уклад. Г.А. Барташэвіч; Рэдкал.: А.С. Фядосік (гал. рэд.) і інш. – 2-е выданне. – Мінск: Бел. навука, 2000. – 595 с.
4. Левкиевская, Е.Е. Скотоводческие заговоры / Е.Е. Левкиевская // Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.) / Т.А. Агапкина, Е.Е. Левкиевская, А.Л. Топорков. – М.: Индрик 2003. – с. 443-540.
5. Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 1. Народная медыцына беларусаў Падзвіння. У 2 ч. Ч. 1 / склад. А.У. Лобач, У.С. Філіпенка. – Наваполацк: ПДУ, 2006. – 148 с.
6. Полацкі этнаграфічны зборнік / уклад., прадм. і паказ. У. А. Лобача. - Вып. 2: Народная проза беларусаў Падзвіння. У 2 ч. Ч. 2. - Наваполацк : ПДУ, 2011. - 368 с.
7. Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.) / Сост., подготовка текстови коммент. Т.А.Агапкиной, Е.Е.Левкиевской, А.Л.Топоркова. – М.: Индрик 2003. – 751 с.
8. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч; Уклад., прадм. У. Васілевіча; Пер. с пол. Л. Салавей і У. Васілевіча. – Мінск: "Беларускі кнігазбор", 2004. – 672 с.
9. Романов, Е.Р. Белорусский сборник. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи / Е.Р. Романов. – Витебск: Типо-Литография Г.А. Малкина, 1891. – 450 с.

Якіменка Т.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭТНАПЕСЕННАЯ ЭПІКА БЕЛАРУСАЎ І ПАРАДЫГМЫ ЯЕ ДАСЛЕДАВАННЯ

Як і ўсё, што ўзрастае на ніве этнічна самадастатковых культурных традыцый, песенная эпіка беларусаў паўстае арганічнай і адначасова адметнай у шматколерным фондзе песенна-эпічнай спадчыны народаў свету. Асноўныя яе віды адпавядаюць тым «змястоўным блокам песенна-апавядальнага фальклору» [6, с. 250], праявы якіх вядомы па класіфікацыях сусветнай песеннай эпікі. Як і ў іншых культурах, беларускія песенна-эпічныя віды паўстаюць прыўзнятымі над часам і «прасторай паўсядзённасці», распрацоўваюць матывы касмалагічнага эсхаталагічнага, маральна-павучальнага і навелістычнага плана, з'яўляюцца тыпізаваным або гераічна, або (што часцей) з па-рознаму «збалансаванымі» адценнямі гераікі, драматыкі і лірыкі.

Адметным выглядае аднак тое, што беларускія песенна-эпічныя наратывы (ад міфалагічна арыентаваных іх форм да разнастайных у сюжэтна-тэматычным дачыненні балад і вуснатрадыцыйных рэцэпцый вакальна артыкуляваных «кніжных» духоўных вершаў і псальмаў) надзвычай шырока ўваходзяць у розныя гістарычна-стылявыя пласты вуснатрадыцыйнай музычнай творчасці, запатрабаваны як у песенных практыках старажытнага генезісу (каляндарна-земляробчых, сямейна-абрадавых), так і ў пазаабрадавым рэпертуары – бытавым, «бяседным», «абы-калі», былым чумацкім, батрацкім, рэкруцкім і салдацкім, песнях казацка-сялянскай вольніцы, «ваенных» песенных расказах і песнях партызанскіх. Пэўныя сюжэтныя тэмы, матывы і «жанрава-тэматычныя разнавіднасці» [7] эпікі фіксуюцца ў «жорсткіх» рамансах і іншых утварэннях, прыналежных «нетрадыцыйным жанрам» (В. Ялатаў) песеннага фальклору.

Поруч з характэрнай разсяроджанасцю ў вуснатрадыцыйным песенным комплексе спецыфічным для эпікі беларусаў з'яўляецца сам тып яе як песеннай традыцыі. За выняткам лірніцкіх практык, ён – не сольна-сказіцельскі і не былінацэнтрысцкі. Асноўнае звяно ў ім складае разгорнуты, разнастайны і спецыфічны ў сваёй сюжэтнай топіцы корпус балад. Адметна і тое, што эпічна арганізаваныя песенныя наратывы не проста ахопліваюць у сваім музычным увасабленні, часавай і сітуацыйнай замацаванасці выканання далёкія адзін ад аднаго гістарычна-стылявыя «ярусы» беларускага вуснатрадыцыйнага рэпертуару, але і паўстаюць у такой музычнай шматслойнасці і незліцці сваіх гістарычна-стылявых пластоў, як і сістэмна характэрныя для песеннай культуры беларусаў, з аднаго боку, сялянская этнамузычная класіка (раннетрадыцыйная, познетрадыцыйная), а з другога – стракатая па сацыяльна-дыялектным і ўласна інтанацыйным «полі» песенная творчасць савецкага і навейшага часу.

Праявай спецыфічнасці выступае і такая якасць беларускай этнапесеннай эпікі, як яе гукавая неаддзельнасць ад той інтанацыйнасці, якая ўласціва гістарычна-стылявым, рэгіянальным, лакальным (а ў адпаведных выпадках – і мікралакальным) праявам беларускай вуснатрадыцыйнай песеннасці. Больш таго, панарама музычных увасабленняў дае магчымасць бачыць, што агульны контур музычных рэльефаў, які ўтвараецца ў песенным фальклоры беларусаў корпусам эпічна тыпізаваных песенных выказванняў, цалкам паўтарае не толькі тэрытарыяльныя канфігурацыі, але і гістарычна-стылявую стратыфікацыю этнапесенных відаў і сфер не эпічнага «профілю». Пры гэтым, нягледзячыя на ўстойлівасць структурных клішэ паэтычных тэкстаў (безумоўна эпічных па сваёй энергетыцы), напевы песенна-эпічных выказванняў не залежаць ад сюжэтных тыпаў, паэтычных матываў, дэталяў вербальнай распрацоўкі, ступені працягласці і разгорнутасці расповедаў. Спявацкі «выбар» музычых рашэнняў дыктуецца толькі функцыяй і характарам часавай прымеркаванасці выканання таго ці іншага песенна-эпічнага наратыву ў традыцыйным музычным побыце мясцовасці, у выніку чаго эпічныя па сваім змесце паэтычныя тэксты набываюць музычнае азначванне або абрадавымі (ва ўсім дыяпазоне праяў), або песенна-лірычнымі, або гульнявымі музычнымі сродкамі.

Адпаведна фарміруецца гістарычна-стылявая стратыфікацыя ахопленай этнапесенай эпікай музычнай прасторы. «Эпічна задзейнічанымі» апынаюцца ў ёй усе, нават самыя архаічныя гукавыя ярусы, у якіх музычнаму стылю старажытнай традыцыі карэспандуюць песенна-эпічныя наратывы з абрадавай прымеркаванасцю выканання. У беларускім вуснатрадыцыйным рэпертуары такія эпічна тыпізаваныя расповеды паўстаюць выразнымі як у функцыі рытуальна значных абходных велічальна-віншавальных песень каляндарна-земляробчай абраднасці (калядных, валачобных, юраўскіх, траецкіх, купальскіх), так і ў функцыі маналагічных масленічных, жніўных (таксама магічных па сваім музычным генезісе), у выглядзе песень сезонных – восеньскіх, поставых (вясновых і зімовых), інтэрсезонных карагодных. Песенна-эпічна тыпізаваныя формы выказванняў з'яўляюцца паказальнымі і для старажытных рытуалаў жыццёвага цыкла (пахавальных развітальна-прычытных велічанняў/«галашэнняў»), калыханак («лялюшаў»), застольных песень радзіннага/«хрэсьбінскага» і вясельнага абрадаў.

За ўсім гэтым – не павярхоўна схопленыя факты «жывога» стану эпікі ў беларускай этнамузычнай традыцыі, а праявы сувязі рытмаў узнаўлення песенна-эпічных наратываў з сакральна значнай паўторнасцю рытуалаў

прыроднага (каляндарна-земляробчага) і жыццёвага (сямейна-радавога) круга. За цыклізмам абрадавага функцыянавання тых эпічна тыпізаваных песенных форм, якія фіксуюцца ў самым старажытным для беларускай этнапесеннай культуры музычна-стылявым яе пласце, стаіць і адпаведны характар гукавых кадыфікацый. Змест апошніх вызначаецца апорай на інтанацыйнасць «формульнага» сігнальна-магічнага абрадавага меласу і залежных ад яго тыпавых напеваў розных сезонных і сітуацыйных функцый.

Такая ж заканамернасць, а менавіта неаддзеленасць ад інтанацыйнага і функцыянальнага асяроддзя, у якім песенна-эпічныя наратывы існуюць, назіраецца і ў эпічных узорах пазаабрадавага фунцыянавання.

У выніку, у сваіх музычна-стылявых рэалізацыях этнапесенная эпіка беларусаў не зводзіцца да якойсьці аднай жанравай мадэлі, не вылучана самастойна ў музычнай свядомасці носьбітаў, належыць адразу ўсім гістарычным, рэгіянальным і жанравым сферам беларускай песнятворчасці, выступае як «пазнавальная» па сюжэтных тэмах, паэтычных матывах, комплесе вербальнай паэтыкі, але ў музычным дачыненні амаль няўлоўная.

Магчыма, менавіта таму музычная сфера беларускіх эпічна тыпізаваных песенных расповедаў дастаткова працяглы час заставалася ў цені. Рэаліі музычнага быцця эпікі, а з імі і сур'ёзнасць навуковай сітуацыі ў яе вывучэнні, «адкрыліся» для беларускай фалькларыстыкі не адразу. У тым ліку для этнамузыкалагічнай галіны, якая ў шматдысцыплінарным комплексе эпасазнаўства стала актывізавацца не адразу.

З канца XIX ст. вядучым кірункам у эпасазнаўчых даследаваннях еўрапейскіх славістаў выступала распрацоўка «вялікага» (гераічнага) эпасу, яго складу, геаграфіі, носьбітаў, захаванасці. Падставай выступала ўпэўненасць у абавязковай наяўнасці гераічнага песенна-эпічнага віду ва ўсіх традыцыйных культурах і разгортванні «малой», «новай», «маладой» эпікі менавіта з (або вакол) гераічнага ядра. Беларускімі навукоўцамі (пераважна філолагамі) згаданыя пытанні з рознай ступенню аптымізму таксама абмяркоўваліся не аднойчы [13], [12], [20], [9], [5], [8]. Паколькі ўсіх хвалявала відавочна «выпадальная» з агульнай карціны адсутнасць у класічных пластах беларускага песеннага фальклору самастойна вылучанага і колькі-небудзь спецыфічна акрэсленага корпусу былін (ці хоць бы гістарычна тыпізаваных гераічна-эпічных форм), то, нягледзячы на пэўныя адрозненні ў зыходных пазіцыях і аспектах распрацоўкі пытання, даследчыкі выступалі прадстаўнікамі менавіта агульна прынятай навуковай супольнасцю эпасазнаўчай парадыгмы. У яе межах былі не толькі тыя, хто ў сваіх штудыях мог выказаць згоду з Ар. Мілерам, які лічыў, што «старадаўні эпас, які цалкам знік і ў Беларусі, пакінуў там па сабе пустэчу, таму, што нічога не з'явілася яму на замену» [13, с. 19]; [цыт. па 8, с. 106], або з М. Янчуком, цалкам упэўненым, што «старарускі эпас у Беларусі, таксама, як і ў Маларосіі, зацёрся хвалянаннямі пазнейшых падзей, але ў той час, як маларусы паспелі замяніць яго новай творчасцю, паставіўшы на месца старых асілкаў новых герояў эпохі казацтва, беларусы не знайшлі чым замяніць іх і проста забыліся, пакінуўшы толькі жалкія аскепкі ўспамінаў пра асілкаў, да прыкладу, у сваіх казках» [20, с. 4]. У гэтых жа шэрагах апынаіся нават прыхільнікі А. Лабады, на думку якога ў «выдатнай по сваім багацці» беларускай абрадавайпесні (курсіў аўт. – **Т.Я.**) існуюць «некаторыя рысы і цэлыя матывы..., якія родняць яе з эпасам наогул і з рускім багатырскім эпасам у прыватнасці» [12, с. 2].

Дамінаванне героікацэнтрысцкай канцэпцыі і перакананасць калі не ў непасрэдна герока-былінных прататыпах песенна-эпічнай традыцыі беларусаў, то, як мінімум, у правамернасці і нават бясспрэчнасці менавіта былінна-гераічнага крытэрыю для выяўлення і вывучэння беларускага песенна-эпічнага фонда, засталося адчувальным і ў больш позні час. Перанос на беларускую глебу ідэі дзяржаўніцкіх асноў эпасу і былінна-старажытнарускіх вытокаў этнапесеннай эпікі прасочваецца, прынамсі, у тых выказваннях, у якіх прычына дзіўнай неразгорнутасці ў беларускім песенным фальклоры былінна тыпізаваных герока-эпічных форм ставіцца ў сувязь з неспрыяльнымі ўмовамі развіцця гераічнай песеннай эпікі ў храналагічна «высокіх» для гісторыі Беларусі стагоддзях. «На мой погляд, – адзначаў прынамсі Ўл. Конан, – такая (праяўленая ў факце адсутнасці былінна тыпізаванай эпікі – **Т. Я.**) асаблівасць марфалогіі нашага фальклору тлумачыцца тым, што ён канчаткова аформіўся ў шматгранную мастацкую сістэму ўжо тады, калі беларусы страчвалі сваю дзяржаўнасць – у другой палове ХУІІ – ХІХ стст.» [10, с. 27].

У галіне этнамузыкалогіі канцэптуальна завостраныя і ў цэлым – крытычныя старонкі з разборам пытання беларускай этнапесеннай эпікі, яе зафіксаваных песенна-гераічных форм і стаўлення да былін як вытокавых (свайго роду «ідэальных») для ўсяго ўсходнеславянскага песеннага эпасу прысвяціла ў сваёй манаграфіі Л. Мухарынская [14, с. 6-31]. Яна ж упершыню з этнамузыкалагічных пазіцый каментавала і зафіксаваную ў 1908 г. А. Маславым «Белорусскую былину» («Съезд богатырей»). Напеў гэтага ўзору з былога Краснінскага пав. Смаленскай губ. у навуковых выданнях пачатку ХХ ст. друкаваўся не аднойчы – у 1912 г. у апрацоўцы А. Маслава (з перакладам для голасу і ф-на) у выданні «Труды музыкально-этнографической комиссии ОЛЕАЭ при Московском университете», а ў 1919 г. у апрацоўцы М. Іпалітава-Іванава быў улучаны М. Сперанскім у артыкул М. Янчука «О музыке былин», які ўвайшоў у «Памятники мировой литературы. Русская словесность. Былины, исторические песни». Параўнаўчы аналіз гэтых і музычна блізкіх ім беларускіх не эпічных вуснатрадыцыйных версій дазволіў Л. Мухарынскай паказаць, што як па інтанацыйным змесце, так і непасрэдна ў стылістычным дачыненні напеў «Белорусской былины» («Съезд богатырей») адпавядае не былінным рэчытатыўна-сказіцельскім

музычным формам, а музычнаму стылю класічнай беларускай песнятворчасці познетрадыцыйнага пласта і непасрэдна песень сялянскай вольніцы XYI – XYII стст.[68]

Фарміраванню новай парадыгмы этнамузыказнаўчага асэнсавання беларускай песенна-эпічнай сістэмы спрыяла яшчэ адна метадалагічна значная думка Л. Мухарынскай. У фармаце энцыклапедычнага артыкула [15, с. 85] даследчыца ўпершыню падкрэсліла прыналежнасць значнай часткі песеннай эпікі беларусаў (асабліва балад) да каляндарна-земляробчага цыкла. Такое пераключэнне даследчыцкай увагі на праблему ўласна музычнай прыроды і асаблівасцей функцыянавання этнапесеннай эпікі ў беларускай этнамузычнай культуры апынулася знамянальным. Хоць мелі свой працяг такія кірункі, як выяўленне жанрава спецыфічных рыс у вербальнай і музычнай стылістыцы беларускіх песенна-эпічных атэфактаў, пошук карэктных (у тым ліку музыказнаўчых) дэфініцый эпічна тыпізаваных песенных расповедаў [1-4], у кола навуковых актуалій увайшлі пытанні марфалогіі музычнай прасторы беларускай этнапесеннай эпікі, ролі ў працэсе яе фарміравання сацыя-гістарычных фактараў, рэгіянальных і лакальных песенных традыцый, а таксама структурных «праекцый» эпікі на гістарычна і тэрытарыяльна рознапланавы беларускі мелаландшафт [17], [19]. Іншымі словамі, перспектыўнымі для беларускага музычнага эпасазнаўства сталі тыя аспекты даследавання этнапесеннай эпікі беларусаў, якія звязаны з імкненнем раскрыць яе гукавы свет у каардынатах «беларускага культурна-гістарычнага тыпу» (Ул. Конан, [10]), абумоўленасці асаблівасцямі «этнаслыху» носьбітаў беларускай этнамузычнай традыцыі [18], [16], а значыць-суаднесенасці з гістарычнымі, рэгіянальнымі і лакальнымі музычнымі стылямі ўсёй беларускай вуснатрадыцыйнай песні.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады: у 2 кн. / Уклад., сістэмат., уступ. арт. і камент. Л. М .Салавей; Уступ. арт., уклад. і сістэмат. напеваў Т. А. Дубкова. – Мінск, 1977. – Кн. 1; Мінск, 1978. – Кн. 2.
2. Баранкевич Л. Ф. Духовный стих в белорусском музыкальном фольклоре: автореф. дис. канд. искусствоведения:17.00.02 / Л. Ф. Баранкевич. - Минск, 2009. – 25 с.
3. Баранкевич, Л. Апокалипсические духовные стихи / Лилия Баранкевич // Фальклярыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыёмка. – Мінск: РІВШ, 2010. – С. 36-45.
4. Баранкевич, Л. Ф. Жанровый состав лирницкого репертуара на территории Беларусии / Л. Ф. Баранкевич. // Музыка устной традиции: Материалы Междунар.науч. конф. памяти А. В. Рудневой / науч. ред. Н. Н. Гилярова. - М., 1999. - С. 307—311.
5. Беларускі эпас / Пад рэд. П. Ф. Глебкі і І. В. Гутарава. – Мінск, 1959. – 317 с.
6. Васильева, Е. Е. Русский музыкальный эпос / Е. Е. Васильева // Народное музыкальное творчество: учебник / Е. Е. Васильева [и др.]; отв. ред. О. А. Пашина – СПб.: Композитор, 2005. –С. 248-270.
7. Грица, С. И. Украинская песенная эпика / С. И. Грица. М.: Сов. композитор, 1990. – 261 с.
8. Грынблат, М. Я. Гераічны і гістарычны эпас / М. Я. Грынблат // Беларуская народная вуснапаэтычная творчасць: Гістарычна-тэарэтычнае даследаванне. – Мінск, 1967. – С. 104—124.
9. Карский, Е. Ф. Следы богатырского эпоса в белорусской народной поэзии / Е. Ф. Карский // Белорусы. Т. 3: Очерки словесности белорусского племени. 1. Народная поэзия. – М., 1916.
10. Конан, У. М. Архетыпы беларускага менталітэту: Спроба рэканструкцыі паводле нацыянальнай міфалогіі і казачнага эпасу / У. М. Конан // Беларусіка-Albaruthenica. Кн. 2. Мінск, 1993. С. 18—28.
11. Костюковец, Л. «Белорусская былина», записанная А. Л. Масловым / Лариса Костюковец // Фальклярыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыёмка. – Мінск: РІВШ, 2010. – С. 22-32.
12. Лобода, А. М. Белорусская народная поэзия и русский былевой эпос / А. М. Лобода // Этнографическое обозрение. – 1895. – № 2. – Кн. XXY. – С. 1–35.
13. Миллер, Ор. О славянских народных песнях / Ор. Миллер // Поэзия славян: Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей. – СПб., 1871.
14. Мухаринская, Л. С. Белорусская народная песня. Историческое развитие. (Очерки) / Л. С. Мухаринская / ред. З. Я. Можейко. – Минск: Наука и техника, 1977. – 216 с.
15. Мухарынская, Л. С. Балада / Л. С. Мухарынская. // Беларуская савецкая энцыклапедыя. – Мінск, 1970. – Т. 2. – С. 85.
16. Якименко, Т. Песенная эпика белорусов во времени и пространстве этнической традиции / Т. Якименко // Современное музыковедение в мировом научном пространстве / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова; Науч. труды БГАМ. – Вып. 23. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. – 360 с. - С. 100-108.
17. Якименко, Т. С. Песни-баллады в женской календарной традиции белорусского севера: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. С. Якименко; Ленинград.гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1985. – 23 с.
18. Якіменка, Т. Песенна-эпічная традыцыя / Т. Якіменка. // Беларусы. Т. XI. Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал.: М. Ф. Піліпенка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка; Нац. Акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларуская навука, 2008. – С. 159–209.
19. Якіменка, Т. Этнапесенная эпіка беларусаў у ментальнай данасці і артэфактах традыцыі: раздарожжы метадалогіі / Т. Якіменка. // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. - Вып. 2. / Белорус. гос. акад. музыки; ред. совет: В. И. Кураш (предс.) [и др.]. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2008. – С. 109-115.
20. Янчук, Н. А. О мнимонародных белорусских песнях исторического и мифологического содержания / Н. А. Янчук // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. – Харьков, 1908. – Т. XYIII. – 23 с.

[68]Заўважым, што ў 2010 г. да натацыі А. Маслава і зробленай ім апрацоўкі «Белорусской былины» спецыяльна звярнулася Л. Касцюкавец, якая таксама падкрэсліла «сапраўды беларускі» характар напеву і яго лірычнае нахіленне [11].

ЭТНАЛОГІЯ І АНТРАПАЛОГІЯ

Батяев В.Ф.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИИ ПИТАНИЯ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ XIX–XX ВВ.

Культурные традиции евреев Беларуси четко выражены в традиции питания. На еврейскую кулинарию огромное влияние оказала религия. Верующим евреям запрещалось употреблять в пищу мясо некоторых животных, как например, свиньи, зайца, диких птиц, рыбу, не имеющую чешую, земноводные и др. Разрешалось употреблять только своевременно обескровленное «кошерное», то есть чистое мясо животных, забитых специалистом – резчиком «шохетом» с соблюдением определенного ритуала. В то же время не допускалось смешивать его с пищей из молока и рыбы. Эти запреты в большой степени способствовали обособлению еврейского кулинарного искусства от кулинарии всех других этнических групп Беларуси [1, с. 415]; [3, с. 741-742]; [5, с. 59].

Традиционная еврейская кулинария сохранила свое своеобразие, которое наглядно просматривается в выборе продуктов питания и технологии приготовления пищи. Особенностью еврейской кулинарии является сильное вываривание мяса. Кроме того, евреи предпочтительно относились к блюдам, приготовленным с использованием рыбы, свеклы, мясного и овощного фарша, лука, чеснока и перца [1, с. 415].

В первой половине XIX в. повседневная пища бедных евреев состояла в основном из хлеба, селедки, луковиц. Утром ели редьку, лук, чеснок или селедку с ржаным хлебом. Зажиточные евреи, кроме того, пили чай. В обед и вечером употребляли суп с кореньями, рыбой, говядиной. В городах пекли хлеб из просеянной муки. В Шаббат использовали лапшу и белые булки [1, с. 416]; [2, с. 195]; [3, с. 743].

Во второй половине XIX в. основной пищей был картофель с селедкой, хлеб, молоко, рыба, масло, мясо. Рыбу фаршировали. Из нее готовили форшмак. Варили картофельные супы, борщи, лапшу, пекли блинчики, тушили морковь (цимес), заваривали чай, пили молоко, иногда кофе, обычно из цикория. Летом употребляли овощи, на зиму квасили капусту, солили огурцы и грибы, сушили ягоды, яблоки и груши, готовили варенье, блюда из редьки с медом [5, с. 58-59].

Популярными блюдами в повседневном питании в XIX – XX вв. были «жаркое» из мяса домашних птиц (индейки, утки, курицы, гуся), начиненное рубленой говядиной с луком и перцем. Кроме того, «могун» – блюдо, состоящее из вываренного желудка крупного рогатого скота, в который набивали массу из пшеничной муки, мелко изрубленного говяжьего сала, перца и зашивали отверстия со всех сторон, а затем клали в чугун с водой и ставили в горячую печь, которую закрывали заслонкой и замазывали глиной на целую ночь. Вода в печи испарялась, могун прожаривался, и пропитанная жиром мучнистая масса получала темно-коричневый цвет. Могун употребляли горячий, потому что на нем быстро застывал жир. Евреи употребляли также «флодин мясной» – блюдо из двух плоских кружков дрожжевого теста, между которыми клали слой изрубленных коровьих легких с гусиным или говяжьим салом, обмазывали салом и на сковородке ставили в печь (по готовности обмазывали медом) и «флодин молочный», испеченный на сливочном масле на сковородке, блюдо, состоящее из дрожжевого теста, начиненного творогом и яйцами. Наряду с ними готовили и такое блюдо, как «бабка» – разрезанное на куски дрожжевое тесто обмакивали в состав из сырых яиц и пекли в глиняной чаше, обмазанной изнутри салом для мясного, сливочным маслом, для молочного стола. К мясной бабке добавляли мед. Готовили и «рыбу соленую» из кусков соленой тарани или судака, сваренных в свекловичном рассоле, с добавлением лука и меда [1, с. 415-416]; [3, с. 747-748].

Помимо этого, евреи готовили еще сладкие пирожные и варенья: «тейглэх» (бублики) из вываренных и испеченных кусочков теста пшеничной муки и яиц с добавлением меда, посыпанных маком и фиалковым корнем; «пэртлех» (торт) из пшеничной муки, сахара и яиц; «лейкэх» (пряники) из ржаной муки и меда, с добавлением поташа для роста (ели, помакивая в рюмку с водкой); «редьку с медом» (сухое варенье) из сваренных в воде кусочков редьки или свеклы с медом, имбирем и перцем; «имберлэх» – кусочки имбиря, сваренные в меду; «айн-гемахц» – компот из репы, имбиря и меда [1, с. 416]; [3, с. 748].

В рассматриваемый период этническое своеобразие в большой степени сохранилось в праздничной пище. На праздник готовили курицу, пекли пироги, халу (булки), пряники на меду (леках). Наиболее устой-

чивыми были знаковые функции праздничной пищи, что объясняется глубокими историческими корнями и сильным влиянием религиозных предписаний. Так, на Шаббат постоянно готовили пшеничную булку – «халэ». Ее пекли в пятницу в таком количестве, какое необходимо семейству на три раза: в пятницу вечером, в субботу на завтрак и в обед в 11 часов. Хале пекли на воде, без добавления молока или яиц, так как она подавалась и к мясному обеду. Перед употреблением ржаного хлеба и халы читали соответствующую молитву, для того, чтобы отогнать злых духов и очистить пищу. Кроме халэ готовили еще булки круглой и плоской формы, называемые «кухен». Кухен состоит из пшеничной муки с добавлением молока или яиц, или сыворотку, или конопляного масла [1, с. 416]; [3, с. 743-744]; [5, с. 59].

Шаббатовый ужин у еврея состоял из «догим – хаим». Это – свежая рыба (преимущественно щука). Ее разрезали на куски, вынимали мясо (оставляя кожу и кости), рубили, смешивали с большим количеством лука и посыпали перцем. Этой массой начиняли те куски рыбы, из которых вынули мясо и долго варили, меняя воду два-три раза. После варки хозяин распределял куски присутствующим на ужине. При отсутствии свежей рыбы использовали соленую: судака или тарань и варили, так же как и свежую – с луком и перцем. Кроме того, на этот ужин готовили «иоух – суп митфарфель» – говядину и курицу варили в воде в медном (глиняном) горшке. Под конец варки в горшок клали фарфель (разновидность лапши) или рисовую крупу. Ели один только суп. «Флейш» – говядина или курица, сваренная в этом супе, распределялась хозяином кусочками. Ели с хреном. Помимо этого, на шаббатовый ужин в пятницу готовили «цимэс». В горшок, наполненный водой, клали картофель, брюкву, морковь, репу, пастернак, а иногда и кочан капусты. Туда же клали жирную говядину, мед, а если его не было, то сахар и долго варили. Потом замазывали горшок и оставляли в печи до вечера. Перед ужином вынимали говядину, перекладывали в другой горшок, замазывали и оставляли в печи на субботний обед. Цимэс выходил густой, коричневого цвета [1, с. 416-417]; [3, с. 744-745].

Субботний шаббатовый обед «шолент», приготовленный в пятницу держали в наглухо замазанной печке до 11 часов. (По религиозным представлениям, замазанная печь препятствует шаббату войти в нее и отделить от него, имеющегося в печи огонь. В не замазанной же печке пища варилась в шаббат, а шаббат Бог празднует и его огонь не работает и значит, содержимое в печи должно быть выброшено). В 11 часов печь открывали, проверяли, есть ли в ней огонь. Если огня не было, то означало, что все прошло по закону. У зажиточного еврея (балабоса – достаточного) обед состоял из «геринга» – блюда из селедки с луком, заправленной уксусом и прованским маслом; «ретаха» – блюда из редьки с луком, перемешанной с гусиным салом; «флейш-цимус» – блюда из говядины с жиром, та самая, которая с вечера варилась с цимусом; «арбеса» – блюда из гороха или фасоли, заправленной бульоном из отвара говядины. (Ели сначала горох или фасоль, говядину же оставляли на десерт); «гриксаэ» – блюда из гречневой или ячной каши, сваренной с говяжьим салом и заправленной бульоном, как «арбес»; «кугеля» – блюда из сваренной в воде лапши (локшин), состоящей из пшеничной муки и яиц и испеченный с сырыми яйцами. Перед подачей на стол, «кугель» вынимали из печи, вываливали из горшка в блюдо, разрезали на продолговатые клинообразные куски и раздавали участникам обеда. Это блюдо было обязательной принадлежностью шаббата, и поэтому его готовила каждая еврейская хозяйка. Богатые евреи («ногид» – богатырь, или «гевир»-капиталист), кроме этого, готовили на шаббат еще: «эйермит цибуле» или «гензденэшмальц» – блюдо из сваренных в крутую яиц, разрезанных и перемешанных с луком и заправленные гусиным салом; «пуце» – студень из телячьих или воловьих ног с чесноком и яйцами с добавлением уксуса. На стол обычно подавали в холодном виде, но некоторые предпочитали горячее, тогда его ели ложкой; «лэбер» – печенка с луком, заправленная гусиным жиром (ели холодной); «чернослив» – блюдо из сушеных фруктов, сваренных в кислом свекловичном рассоле, с добавлением меда и уксуса. Шаббатовый обед бедного еврея – «лапсердака» состоял из редьки, соли, хлеба, картофеля, «кугеля» без яиц, говядины [1, с. 417-418]; [3, с. 745-747].

Особую пищу готовили в праздники Пурим, Суккот, Ханука, Песах. Во время праздника «Песах» (Пасха) вместо хлеба евреи в течение восьми дней ели «мацу» (преснок из пшеничной муки), а также пейсаховые галушки. Муку для приготовления первой мацы изготовляли из пшеницы, сжатую и свезенную в ясную погоду в один день до заката солнца под крышу, защищая от дождя и вечерней росы. Обыкновенная маца, приготовлялась на воде, без закваски и соли. Муку для нее готовили из обычной пшеницы после осмотра раввином. «Пейсоховую» муку мололи без подмочки зерна и просевали на специальных ситах, чтобы туда не попала даже крупинка обыкновенной муки, называемой евреями «хамесною». Во время пейсаха следили, чтобы маца не прикасалась к ржаному хлебу. Поэтому в доме в течение восьми дней не должно было быть ржаной муки. Накануне праздника каждый хозяин обходил свою квартиру, осматривая, чтобы в ней не было хаместной муки, хлеба. Еврейки толкли мацу и превращали ее опять в муку, добавляли яйца и растопленное гусиное сало, делали шарики и проваривали немного в мясном супе «кнейдлех пейсехдикэ фун-мацемель» (галушки пейсаховые из мацевой муки) [1, с. 418]; [3, с. 743].

Мацу и галушки из мацевой муки готовили в память о тех временах, когда евреи возвращались из египетского плена. В одном из обрядов этого праздника, в частности обряде «седер» употребляли блюдо с тремя пресноками («мацот»), которые символизировали три части еврейского народа. Кусочек мяса с костью напоминал о принесенном некогда в жертву агнце. Горький хрен («марор») символизировал тяжелую жизнь евреев в египетском рабстве, а печеное яйцо – еврейский народ. Петрушка и сельдерей символизировали весну, а «харосет», приготовленный из трех орехов, яблок, вина и корицы, напоминал о глине, из которой евреи делали в Египте кирпичи [1, с. 418].

Во время праздника «Шавуст» принято было есть молочные блюда, а в праздник «Рош-Гошана» – кусочек яблока с медом и круглый сдобный хлеб – «халу». На праздник «Пурим» готовили большие булки, подкрашенные шафраном и «гоменташи» – треугольные коржики из дрожжевого или сметанного теста (их еще называли «уши Амана»). В праздник «Ханука» к ужину подавали оладьи из тертого картофеля. Их называли «латкес» [1, с. 418]; [3, с. 758].

Пищу готовили в русской печи. Воду разносили и развозили водоносы. Вплоть до 1920-1930 гг. евреи пользовались медной посудой (жбанами, чайниками, кастрюлями). Изготовляли ее из толстой красной меди. Жбаны по пропорциям и силуэтам были схожи с чернолощеной глиняной посудой [4, с. 510]; [5, с. 59].

Таким образом, в традиционной пище евреев Беларуси в течение длительного периода сохранились этнические традиции. В то же время евреи заимствовали у белорусов отдельные традиционные блюда, частности, белорусские картофельные драники-«латкес». Они были одним из основных блюд на празднике «Ханука».

ЛИТЕРАТУРА

1. Батяев, В. Ф. Евреи / В. Ф. Батяев // Кто живет в Беларуси / А.Вл. Гурко [и др.] ; Нац. акад. наук Беларуси. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск :Беларус. навука, 2012. – С. 402-452.
2. Военно-статистическое обозрение Российской империи, издаваемое по высочайшему повелению при 1-м отделении Департамента Генерального штаба. Том VIII. Часть 1. / М. О. Без-Корнилович : Витебская губерния, сост. генерал-майор Без-Корнилович. – СПб. : Типогр. Департамента Генерального штаба, 1852. – 287 с.
3. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилевскойгубернии / А. С. Дембовецкий. – Могилев на Днепре :Типогр. Губернского правления, 1882. – Кн. 1. – 782 с.
4. Лещенок, Н. И. Материалы по иудаике в фондах Гродненского государственного музея истории религии / Н. И. Лещенок // Гродна и гродзенцы :дзевяцьстагоддзяў гісторыі : (да 880 – годдзя горада) : матэрыялы Міжнар. навук. канфер., Гродна, 10-11 красавіка 2008 г. / Гродзен. дзярж. ун-т імя Я. Купалы; рэдкал.: А. І. Антоненка, А. А. Каваленя, Я. А. Роўба (адк. рэд.) [іінш.]. – Гродна: ГрДУ, 2008. – С. 507-511.
5. Лившиц, В. М. Горецкая еврейская община : страницы истории / В. М. Лившиц. – Нацарт-Илит, Горки, 2010. – 298 с.

Барадзіна Н.С.
(Рэспубліка Беларусь, г.п. Хоцімск)

РЭГІЯНАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ТРАДЫЦЫЙ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЫВУЧЭННЯ ВЁСКІ КЛІН ХОЦІМСКАГА РАЁНА МАГІЛЁЎСКАЙ ВОБЛАСЦІ)

Сёння, калі актуалізуюцца праблемы захавання традыцыйнай культуры, вялікая ўвага надаецца прапагандзе народнай кухні – адной са знакавых этнічных з'яў, якія ўспрымаюцца як нацыянальны здабытак. Харчаванне ўплывае на якасць і працягласць жыцця. Прывабнасць традыцыйнай ежы ў вачах сучаснага насельніцтва звязана таксама з уяўленнямі аб яе адпаведнасці здаровага ладу жыцця, даступнасці асноўных прадуктаў, рацыянальнасці спосабаў іх захоўвання і перапрацоўкі. На сучасным адрэзку часу яшчэ захоўваецца магчымасць фіксацыі цікавых традыцый народнага застолля, у аснове якіх ляжаць беражлівыя, уважлівыя адносіны да прадуктаў харчавання і сакрэтам беларускай традыцыйнай кулінарыі.

Мноствам разнастайных спосабаў прыгатавання традыцыйных страў валодаюць пажылыя людзі. Каб глыбей пазнаёміцца з рэгіянальнай спецыфікай традыцый харчавання ў ліпені 2013 г. намі вывучалася кухня жыхароў вёскі Клін Хоцімскага раёна. Хацелася адзначыць, што вёску Клін мы абралі не проста так. Жывуць там жанчыны, якія шануюць, берагуць і прапагандуюць народныя традыцыі. Яны ўдзельніцы фальклорнага калектыву «Медуніца» і з'яўляюцца носьбітам нематэрыяльнай гісторыка-культурнай спадчыны – песні вясельнага абраду вёскі Клін.

Ранняе дзяцінства гэтых жанчын супала з вайной. Ім давялося перажыць усе выпрабаванні і цяготы ваеннага і пасляваеннага жыцця. Жыхаркі вёскі паведалі шмат цікавай інфармацыі аб распаўсюджанасці многіх мясцовых страў, тэхналогіі іх прыгатавання, народным застольным этыкеце, святочна-абрадавай

ежы, прадметах хатняга начыння, якія выкарыстоўваліся для захоўвання прадуктаў і прыгатавання ежы. У асноўным з намі жанчыны дзяліліся рэцэптамі тых страў, якія рыхтавалі іх мамы ў пасляваенны час. Але ёсць і традыцыйныя стравы (напрыклад «лапуны», «дранка», «талалуй»), якія рыхтавалі іх бабулі, мамы, а цяпер рыхтуюць дзеці і нават унукі. Таму ўстанавіць часовыя рамкі існавання тых, ці іншых страў практычна немагчыма. Падчас гутарак вялася відэаздымка і намі падрыхтаваны відэаролік «Рэцэпты страў ад Клінскіх бабуль».

Традыцыі харчавання характарызуюцца сваёй адметнасцю. Для мясцовай кухні найбольш характэрна перавага прадуктаў расліннага паходжання, рацыянальнае выкарыстанне зыходных сыравінных кампанентаў, валоданне разнастайнымі спосабамі і прыёмамі кулінарнага майстэрства, прыгатаванне страў у хатняй печы, канструкцыя якой дазваляла гатаваць першыя, другія і нават трэція стравы.

Асноўным прадуктам быў печаны жытні хлеб. Яго гатавалі па традыцыйным рэцэпце. З вечара ставілі закваску. Бульбу ў мундзірах таўклі з вадой, дадавалі жытнюю муку і засыпалі ў дзежку. Добра вымешвалі апалонікам і пакідалі на ноч. З раніцы ў закваску дадавалі жытнюю муку, соль і мясілі рукамі цеста. Мясілі цеста да таго часу, пакуль «спіна не стане мокрай» (запісана са слоў Зінаіды Арцёмаўны Баландзенка 1947 г.н., в. Клін Хоцімскага раёна). Цеста накрывалі «спрадкай» (крышка) і ставілі каля печы на 30 хвілін. Перад тым, як ставіць хлеб, у печы памялом з ануч разграбалі жар і клалі трэскі, што б відаць было куды хлеб ставіць. З цеста фармавалі булкі, клалі на драўляную лапату, якую перш пасыпалі мукой, альбо засцілалі капусным, або кляновым лістом і ставілі ў печ. Выпякалі хлеб на подзе печы. Гатоўнасць яго правяралі рознымі спосабамі, сярод якіх найбольш былі пашыраны наступныя: пратыкалі драўлянай палачкай (калі цеста не прыставала, то гатовы); клалі на руку і стукалі (калі гатовы, то падскочыць). Гатовы хлеб даставалі з печы, мачылі вадой, ахіналі абрусам пакуль не астыне. «Пакуль маці выцягне апошнюю буханку, мы першую ўжо з'ядзім» (запісана са слоў Зінаіды Арцёмаўны Баландзенка 1947 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна). Такі хлеб вызначаецца высокімі смакавымі ўласцівасцямі і вельмі карысны для нашага арганізму.

Мукі з пшаніцы «белай» не было ў дастатку. Таму бліны, аладкі, пірагі пяклі не часта, у асноўным на святы: каляды, хрэсьбіны, вяселле, пасху. Тонкія бліны («блінцы») змазвалі салам, аладкі макалі ў смятану, або мёд. Аладкі ў смятане або з мёдам абавязкова падавалі на памінках. Што тычыцца вясельнага каравая, то не ва ўсіх была магчымасць яго спячы. Але, калі пяклі, каравай упрыгожвалі, імкнуліся што б падышоў, нідзе не патрэскаўся. Па караваі меркавалі аб будучым сямейным жыцці маладых, таму стараліся, каб ён атрымаўся ўдалым.

На першае варылі «клёцкі», «бацвіннік», «капусту». «Бацвіннік» – так называлі боршч, які варылі з маладых буракоў разам з бацвіннем. Такі боршч рыхтавалі летам пакуль капуста яшчэ не вырасла. Рэцэпт прыгатавання вельмі просты. Маладыя буракі з бацвіннем, але без лісця, добра прамывалі, рэзалі і адварвалі, каб выдаліць горыч. Ваду злівалі і клалі ў гатовы мясны бульён, або проста падсоленую ваду. Дадавалі бульбу, памідоры (для вастрыні). Забельвалі смятанай, або сывараткай. У якасці першай стравы рыхтавалі «клёцкі». Фармавалі з цёртай добра адціснутай бульбы невялікія шарыкі, затым адварвалі ў падсоленай вадзе, або малацэ. У зімовы час гатавалі «капусту» жыдкую кіслую з сушанымі грыбамі (запісана са слоў Ніны Паўлаўны Дземянковай 1937 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна).

Пры падрыхтоўцы другіх страў асноўным прадуктам была бульба. З бульбы гатавалі «дранку», «лапуны», печаныя драныя ладкі, адварвалі цэлую бульбу «цалкі», рыхтавалі тушаную бульбу «бульба жыдкая», або адварвалі і таўклі «бульба густая». Для падрыхтоўкі «лапуноў» бульбу адварвалі ў мундзірах, чысцілі, затым таўклі ў ступе таўкачом пакуль бульба не стане цягучая. Дадавалі трохі мукі, добра вымешвалі і раскочвалі качулкай, надаючы форму вялікага бліна. «Лапун» клалі на драўляную лапату, якую перш пасыпалі мукой, а ў печы, памялом з ануч разграбалі жар. Выпякалі на подзе печы прыблізна каля 30 хвілін. Існуе два спосабы падачы на стол гэтай стравы. Гатовы «лапун» рэзалі на кавалачкі, абмаквалі ў канаплянае масла «каноплі» і елі (запісана са слоў Ніны Паўлаўны Малыгінай 1938 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна). У другім выпадку лапун рэзалі, абмаквалі ў свіны тлушч і ставілі ў чыгунку ў печ (запісана са слоў Ніны Паўлаўны Гаўрычэнка 1943 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна). Шырока выкарыстоўвалі канаплянае масла «каноплі». Каноплі сушылі ў печы, таўклі і разводзілі з цёплай вадой. Абмаквалі лапуны, «цалкі», печаныя драныя ладкі (запісана са слоў Ніны Паўлаўны Малыгінай 1938 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна). «Дранка» – універсальная страва. Пры яе падрыхтоўцы атрымлівалася смачнае другое і крухмал. Бульбу церлі, затым адкідвалі на сіта, прамывалі. Атрыманы крухмал сушылі на ручніку. «Жмарыкі» (драная бульба, што засталася пасля атрымання крухмалу) клалі ў чыгунок, або махотку,падсольвалі, дадавалі свіны тлушч і ставілі ў печ (запісана са слоў Ніны Паўлаўны Дземянковай 1937 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна).

Абавязковай стравай лічыліся кашы. Рыхтавалі іх у звычайныя дні, на святы: каляды, хрэсьбіны, вяселле і на памінкі. Пры падрыхтоўцы каш выкарыстоўвалі зерне, якое вырасцілі самі: ячмень, проса, пшаніцу. Кашу з ячменю называлі «яшная». Ячмень таўклі ў ступе, перасыпалі ў міску, прамывалі тры разы

вадой. Затым засыпалі ў чыгун, налівалі новую ваду, падсольвалі і ставілі ў гарачую печ. Каша стаяла да абеду ў печы, што спрыяла добраму распарыванню крупы. У абед кашу даставалі, разводзілі малаком і елі (запісана са слоў Зінаіды Арцёмаўны Баландзенка 1947 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна). Па такім прынцыпе рыхтавалася і каша з проса «прасяная».

З проса гатавалі «талалуй». У чыгун засыпалі прамытыя проса і парэзаны кавалачкамі гарбуз. Прапорцыя інгрэдыентаў 50 на 50, падсольвалі і ставілі ў печ. Гатовую кашу таўклі, калі быў цукар – дадавалі і залівалі малаком (запісана са слоў Свірыдэнка Соф'і Савельеўны 1930 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна).

На каляды варылі нішчымную кашу з пшаніцы – «куццю». На хрэсьбіны з проса салодкую на малацэ, на вяселле падавалі кашу «яшную». На памінкі гатавалі з пшаніцы, калі не было – з проса «куццю» з мёдам.

Мясныя стравы рыхтавалі, калі забівалі парася (звычайна да Каляд). Гатавалі каўбасы, сальцісон, варылі халадзец, тушылі мяса з салам. Сала салілі і захоўвалі ў кублe, ўнутраны тлушч тапілі і потым запраўлялі многія стравы. У асноўным трымалі па адным парсючку, таму да Вялікадня абавязкова пакідалі каўбасы, якія залівалі тлушчам і захоўвалі ў халодным месцы і кавалак добра прасоленага кумпяка. Сярод мясных страў значнае месца займала мяса качак і гусей. Гэтаму садзейнічала наяўнасць возера каля вёскі. Птушку варылі, смажылі ў печы, выкарыстоўвалі для прыгатавання капусты.

Ужывалі буракі, моркву, капусту, агуркі, памідоры. Рабілі нарыхтоўкі на зіму. Салілі і квасілі толькі ў дубовых бочках. Капусту квасілі, як рэзаную, так і цэлымі качанамі. У бочку з гуркамі клалі кроп, лісце вішні, парэчкі, дуба і хрэн. Вялікай падмогай былі грыбы і ягады, якія ў асноўным сушылі. З брусніц ставілі квас. У невялікую бочку насыпалі ягады брусніц і залівалі вадой. Па такім прынцыпе рабілі квас і з высушаных хлебных скарынак.Увесну нарыхтоўвалі і рабілі квас з бярозавага соку (запісана са слоў Свірыдэнка Соф'і Савельеўны 1930 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна).

З самаробнага крухмалу варылі вельмі густы кісель, падавалі ў місках і елі лыжкай. Варылі кампоты з ягад, яблыкаў, груш, адвары з траў. На святы пілі ўласна выраблeную гарэлку з жытняй мукі, а таксама настойкі з ягад вішні, маліны і інш. (запісана са слоў Ніны Паўлаўны Дземянковай 1937 г.н. в. Клін Хоцімскага раёна).

У нас час у кухні жыхароў вёскі Клін ўдала спалучаюцца традыцыйныя рысы – перавага прадуктаў расліннага паходжання, выкарыстанне хатняй печы для прыгатавання абсалютнай большасці народных страў і новыя з'явы, якія надаюць мясцовай кухні рэгіянальную спецыфіку і непаўторнасць.

Блок М.А.
(Российская Федерация, г. Орел)

ОСОБЕННОСТИ РЕКЛАМЫ В АРАБСКИХ СТРАНАХ

В условиях развития рыночных отношений и повышения насыщенности потребительского рынка товарами и услугами рекламная деятельность приобретает важное значение, отличается целым рядом специфических черт, знание и учет которых, позволяет активизировать процесс продажи, стимулировать спрос на отдельные услуги, рационализировать процесс обслуживания клиентов, за счет «информационной поддержки» всех его составляющих.

Менталитет нации, география, особенности восприятия и мышления, уровень жизни накладывают свой отпечаток практически на любую рекламную кампанию. Существуют общеизвестные примеры рекламных кампаний, не достигших успеха именно из-за неучтенных социальных, культурных или языковых особенностей страны.

География, особенности восприятия и мышления, технические возможности накладывают свой отпечаток практически на любую рекламную кампанию. Следует акцентировать внимание на следующем: реклама не обладает культурной ценностью, т.е. не сохраняется в культуре, не становится ее частью, но реклама обладает культурной значимостью, т.е. воспринимается в общем культурном контексте и способна привести даже к изменению культурных норм и социальных традиций. Остановимся подробнее на специфике восприятия рекламы в арабских странах.

География современного арабского мира удивительно разнообразна. Аравийский полуостров поделили между собой Саудовская Аравия, Йемен, Оман и другие государства. Ирак стал преемником цивилизаций Месопотамии; Сирия, Ливан и Иордания занимают территории древней Сирии. Египет унаследовал простиравшиеся вдоль Нила владения Древнего Египта. На североафриканском побережье Средиземного моря, получившем у средневековых арабских географов наименование Магриб (араб, «запад»), расположе-

ны государства Ливия, Тунис, Алжир и Марокко. История и культура арабских стран также тесно связана с Ираном и Турцией.

Арабская культура сложилась и в тех странах, которые подверглись арабизации (восприняли ислам), где классический арабский язык господствовал долгое время как государственный язык.

Любая реклама на территории арабских стран, включая логотип, должна быть в принудительном порядке адаптирована под местные культурные ценности и арабский язык. Для этого необходимо учитывать, что символизируют различные животные, обозначают символы и как могут быть интерпретированы те или иные предметы в исламских странах.

Так например, собаки считаются «грязными животными», поэтому в рекламе редко снимают щенков. Есть и другие особенности, например, рыба символизирует христианство, ворона – смерть, а хамелеон – лицемерие.

Любые проявления сверхъестественных сил (ведьмы, волшебники, вампиры, пришельцы) могут быть интерпретированы как приравнивание к Богу, поэтому запрещены к демонстрации в рекламе. Кроме того, с особой осторожностью следует использовать слова «создавать» и «величайший», так как они также ассоциируются с Богом.

Наркотики, алкоголь или просто пустой бокал шампанского не могут быть изображены в рекламе. Исключением выступает только социальная реклама.

Такие слова, как «наслаждайтесь» или «захватывающий», могут быть поняты населением арабских стран как описание сексуальных мотивов, поэтому их всячески избегают.

Обнаженность запрещена в любом виде. Исламская культура очень консервативна, поэтому показывать кожу можно лишь на лице, руках и ступнях ног. Отдельные страны, например ОАЭ, более либеральны.

Арабская цензура часто становится поводом для шуток в наружной рекламе и рекламе известных брендов. Недовольство строгими требованиями, предъявляемыми к рекламе в арабских странах, высказали посетители лондонского метро, закрасив щит Dolce & Gabbana, и бренд Wonderbra.

В наиболее консервативных странах запрещено демонстрировать в рекламе открытые глаза. Таким образом, рекламным агентствам приходится проявить фантазию, демонстрируя людей. Наиболее популярные решения этой проблемы:

- Пикселизация;
- Надеть очки;
- Закатить глаза от удовольствия.

Последствия крестовых походов оставили глубокую рану в арабской психологии, поэтому любые формы крестов рассматриваются как нарушения. Поэтому в арабских странах нет организации «Красный Крест», она здесь называется «Красный Полумесяц». Даже снежинка может считаться плохим намерением, потому что в ней можно найти несколько крестов. Не должны использоваться в качестве визуальных символов звезды Давида или пятиконечная красная звезда, в том числе на флаге США. Стоит учитывать, что указатели означают обратную направленность, так как в арабских странах читают справа налево.

Во время священного месяца Рамадана многие кампании и бренды вынуждены менять свои рекламные сообщения. Чтобы не искушать постящихся от рассвета до заката мусульман, витрины продовольственных магазинов остаются закрытыми, а в рекламе еду не показывают совсем или показывают в упакованном виде.

Производя адаптацию брендов для мусульманского рынка, компании сталкиваются с требованием написать свое название арабской вязью. При этом, попытавшись сохранить хотя бы какой-то намек на всемирно известный фирменный стиль.

В случае с FedEx'ом арабским дизайнерам удалось сохранить знаменитую стрелку, скрытую в логотипе. Хотя в новом варианте стрелка не такая уж и скрытая – плавные арабские шрифты не предназначены для таких угловатых и прямых вещей, поэтому буквы пришлось поломать.

Подводя итог, отметим, что использование национальной специфики является важным фактором успешности рекламной компании и способствует поддержанию культуры стран мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рекламный информационный портал АДМЕ. [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.adme.ru/
2. Рекламный информационный портал Advertology. [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.advertology.ru/

Грунтоў С.У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПАЛЕСКІЯ МОГІЛКІ СЯЛА ЧУЧЭВІЧЫ Ў ФАТАЗДЫМКАХ І ЗАПІСАХ А.К. СЕРЖПУТОЎСКАГА (ПУБЛІКАЦЫЯ ПАДРЫХТАВАНА Ў МЕЖАХ ПРАЭКТА ПА ГРАНТУ БРФФД-РДНФ Г15Р-006)

Каштоўнай крыніцай да вывучэння мемарыяльных традыцый белрусаў у пачатку XX ст. з’яўляюцца зборы А.К. Сержпутоўскага, якія захоўваюцца ў фондах Расійскага этнаграфічнага музея (г. Санкт-Пецербург). Асаблівую ўвагу этнографа выклікала беларускае Палессе, дзе ён нарадзіўся, шмат год працаваў настаўнікам, а пасля неаднаразова прыяжджаў з экспедыцыямі. У 1910 годзе ён ладзіць трэццюю экспедыцыю на Палессе, гэтым разам у сяло Чучэвічы Мазырскага павету, а таксама вёскі Дарагацішча і Чудзін Слуцкага павету. У выніку гэтай экспедыцыі паўстала калекцыя са 122 фатаздымкаў і напісанне рукапісу кнігі «Палешукі-беларусы», дзе А.К. Сержпутоўскі падводзіць вынікі свайго шматгадовага вывучэння Палесся [2, с. 354]. Такім чынам, рукапіс і сабраная фотакалекцыя становяцца ўзаемным метакаментарыем, які заўважна ўзбагачае магчымасці прачытання пададзенай інфармацыі.

На пачатку прывядзем фрагмент рукапісу «Палешукі-беларусы», прысвечаны апісанню палескіх могілак:

«Могілкі», ці «могліцы», – могілкі зладжваюць па магчымасці на ўзвышаных месцах, на пагорках, парослых лесам. Могілкі акружаюць канавай і абносяць плотам, які, што праўда, рэдка падтрымліваецца ў папраўным выглядзе. Магілы рыюць у напрамку з захаду на ўсход, глыбінёю каля 2 аршынаў. Над магілай насыпаюць выцягнуты пагорачак, на яго кладуць «прыклад» – чатырохгранны абрубак бервяна, у які з заходняга богу, г. зн. над галавою нябожчыка ўбіты маленькі драўляны крыжык. У канцы магілы з заходняга боку ставяць вялікі драўляны крыж. На прыкладзе ляжыць тая палка, якой вымяраюць даўжыню нябожчыка, каб зрабіць прасторную труну і выкапаць адпаведную магілу. Часам на могілках будуюць невялікую капліцу, у якую выносяць памерлых на час пахавання, калі панейкіх абставінах неабходна такое змаруджванне. Могілкі зладжваюць падалей ад сяленняў, больш за ўсё ў месцах, дзе пашыраны курганы, г. зн. магілы дагістарычных часоў ці ўвогуле месцы старажытных пахаванняў. [4, с. 388]

У фотакалекцыі 1910 года (фататэка РЭМ, калекцыя №2249) могілкі адлюстраваны на трох фатаздымках (№6-8), якія мы прыводзім ніжэй.

Фота 1. Крыжы і надмагіллі на могілках. Мінская губ., Мазырскі пав., с. Чучэвічы. Беларусы-палешукі. (Фататэка РЭМ. 2249-6).

Фота 2. Выгляд могілак. Мінская губ., Мазырскі пав., с. Чучэвічы. Беларусы-палешукі. (Фататэка РЭМ. 2249-7).

Фота 3. Выгляд могілак са шматвекавымі дубамі. Мінская губ., Мазырскі пав., с. Чучэвічы. Беларусы-палешукі. (Фататэка РЭМ. 2249-8).

Могілкі на Палессі, як і па ўсёй Беларусі, прынята было размяшчаць на пагорках, хоць ва ўмовах раўніннага палескага ланшафту гэта не заўсёды атрымлівалася. Зарасласць могілак дрэвамі таксама была адной з адметнасцяў беларускага краявіду, хоць зусім не абавязкова гэта мог быць «лес», а часам толькі некалькі старых дрэваў – сосен і дубоў, як мы бачым на прыведзеных фатаздымках. Наяўнасць дрэваў на могілках, з аднаго боку, тлумачыцца забаронай на іх выкарыстанне ў гаспадарчых патрэбах, як урэшце і любых іншых прадметаў, узятых з могілак (за некаторымі выключэннямі, такімі як мёд з борцяў, якія часам вешалі на могілках). З іншага боку, рубанне дрэваў на могілках непазбежна было павязана са шкодай для надмагілляў, немалая частка якіх аказвалася ў такім выпадку прыдаўлена ўпаўшым дрэвам. Таму могілкавыя дрэвы зрубалі рэдка. Адной з магчымых форм іх выкарыстання быў выраб бярвенняў і дошак для пабудовы ці папраўкі могілкавай агароджы. З вонкавага боку агароджа акружалася канавай, але яны «рэдка падтрымліваецца ў папраўным выглядзе». Падцверджанне гэтаму мы бачым на трэццім фота, дзе агароджа з гарызантальна прыбітых дошак мае нераўнамерны па шчыльнасці і вышыні характар. Магілы выкопваліся па арыентацыі «з захаду на ўсход», таму на фатаздымках мы бачым, што ўсе крыжы арыентаваны аднолькавым адносна бакоў свету чынам. Пры гэтым, як часты бывае на старых вясковых могілках, не праглядаецца агульны прынцып арганізацыі прасторы, адсутнічаюць сектары ці дарожкі.

Над магіламі прынята было ставіць прыклады, хоць на прыведзеных трох і на іншых вядомых нам фатаздымках прыклад не з'яўляецца абавязковым атрыбутам магілы і побач суіснавалі пахаванні як з прыкладамі, так і без іх. У верхняй частцы прыклада ў яго ўмацоўваўся невялікі крыж, як гэта можна ўбачыць на першым фатаздымку злева. З тагож боку, паводле рукапісу «Палешукі-беларусы», у зямлю ўкопваўся большы па памерах драўляны крыж. Пададзеныя фатаздымкі, аднак, паказваюць, што і гэта было не абавязковым правілам. Верагодна. разгорнутась комплекса мемарыяльнага помніка залежыла ад магчымасцяў, заможнасці і руплівасці сям'і памерлага.

Як добра бачна на першым і другім фатаздымках, на крыжы павязваліся «фартушкі» ў іх ніжняй частцы, пад крыжавінай. Пра іх у разглядаемым тэксце А.К. Сержпутоўскага мы таксама сустракаем згадку, але ў блоку прысвечаным прыдарожным крыжам і капліцам: «амаль усе крыжы абвязваюць разнакаляровымі «хвартушкамі» (пярэднічкамі), каб прыкрыць уяўную аголенасць распятага на крыжы» [4, с. 388]. На фатаздымках мы бачым фартухі белага колеру, на колькі гэта можна меркаваць па чорна-белых выявах. Павязаны яны наўпрост на саміх крыжах, на якіх фігура Хрыста ў сялянскіх пахаваннях звычайна адсутнічала – апошняя з'улялася атрыбутам больш дарагіх шляхецкіх, святарскіх і мяшчанскіх надмагілляў. Тым не менш, традыцыйнае размяшчэнне пад крыжавінай ясна паказвае замацаванасць у традыцыйнай культуры за крыжом антрапаморфных харатарыстык.

Пра надамагільныя крыжы А.К. Сержпутоўскі падае яшчэ і такую інфармацыю – у якасці дадатку да тэматычнага блоку, прысвечанага прыдарожным крыжам: «Асобае значэнне маюць крыжы, якія ставяць на могілках і на магілах. Туту крыж з'уляецца своеасаблівым помнікам і разам з тым сродкам выратавання памерлага. Крыжы на магілах ставяць не толькі на могілках, але і па-за імі: на магілах тапельцаў, памерлых у дарозе вандроўнікаў, самазабойцаў і г.д.» [4, с. 388]. Прыведзеныя фатаздымкі дазваляюць пашырыць тэкставаю інфармацыю адлюстраваннем розных форм крыжоў, якія выкарыстоўваліся на сялянскіх могілках. Самы просты з іх прадстаўлены двума злучанымі часткамі, так што тры верхніх канца крыжа атрымліваліся роўнай даўжыні. Тыя ж прапорцыі А.К. Сержпутоўскі апісвае і ў дачыненні прыдарожных крыжоў: «Амаль усе крыжы бываюць чатырохканцовыя, пры гэтым плечы і верхні канец аднолькавай даўжыні. Часам над крыжом зладжваюць двускатны дах» [4, с. 388]. Прыклады крыжоў пад дахамі мы заўважаем на першым і

другім фатаздымках. Акрамя таго, можна вылучыць яшчэ адзін тып крыжоў – з расшырэннямі на канцах, якія атрымліваліся шляхам прыбівання да іх адпаведных кавалкаў дрэва па форме ўсечанай піраміды.

На другім фатаздымку пад дрэвам справа можна ўбачыць дах узгаданай у тэксце «Беларусаў-палешукоў» «невялікай капліцы, у якую выносяць памерлых на час пахавання». Такія капліцы звычайна былі невялікай формы і не былі разлічаны на правядзенне набажэнства ўнутры, хоць звычайна ў іх алтарнай частцы размяшчалася адна ці некалькі ікон. Яны пачалі ўзводзіцца ў 20-30-я гг. XIX ст. у санітарных мэтах і не былі рэдкасцю, часам іх функцыі выконвала могілкавая царква ці капліца. Так, у Столінскім павеце ў 1924 годзе было не меньш 16 капліц для размяшчэння памерлых, без уліку могілкавых капліц [1, с. 375-381].

Размяшчэнне могілак на месцы былых курганных могільнікаў і сапраўды атрымлівае шматлікія падцверджанні, аднак у выпадку з Чучэвічамі мы не валодаем інфармацыяй, якая б падцвярджала гэты факт [3, с. 270-271, 275]. З запісаў А.К. Сержпутовского складана зразумець, пра якія канкрэтна могілкі у Чучэвічах ідзе размова. Побач з вёскамі Вялікія і Малыя Чучэвічы існавала трое праваслаўных могілак і ўсе яны адпавядаюць, пры аналізе картаграфічнага матэрыялу пачатку XX ст., апісанню А.К. Сержпутоўскага - размяшчаюцца на аддаленні ад вёсак і на ўзвышшах.

Пададзены прыклад паралельнага разгляду тэкставага і фатаграфічнага матэрыялу паказвае плён-насць практыкі прачытання рознага кшталту крыніц як узаемнага метакаментарыя. Этнаграфічны фатазды-мак, такім чынам, служыць не толькі рэпрэзентацыі гісторыка-культурных ландшафтаў Беларусі, але і аднауленню зместаў, якія іх арганізовалі.

ЛІТАРАТУРА

1. Вабішэвіч, А. Да пытання стану могілак на Століншчыне ў міжваенны час // Arche. Пачатак. - №7-8, 2014. - С. 368 - 395.
2. Лысенко, О.В. Этномузеологическое наследие А. К. Сержпутовского: к публикации рукописи "Полешуки-белорусы" // Материалы по этнографии. Т. 3. - СПб.: Российский этнографический музей. - С. 353 - 360.
3. Свод памятников истории и культуры Белоруссии: Брестская обл. Мн.: БелСЭ, 1990. - 424 с.
4. Сержпутовский, А.К. Полешуки-белорусы // Материалы по этнографии. Т. 3. - СПб.: Российский этнографический музей. - С. 361 - 446.

Бункевич Н.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИИ ПИТАНИЯ СЕЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ БЕЛОРУССКО-РУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ[69]

В конце XX – начале XXI вв. перед учеными постсоветского пространства стало возможным проведение исследований с совершенно иных ракурсов, в том числе и в сфере гуманитарных наук. Проблематику пограничья стали выделять в отдельный объект изучения, требующий повышенного внимания. С одной стороны границы государств не всегда совпадают с ареалом исконного проживания этнических общностей. С другой стороны на материальную и духовную культуру населения пограничья оказывают влияние миграционные процессы, которые происходят здесь более динамично. Следовательно, актуальность научных исследований может быть обусловленной интенсивностью этнокультурных процессов в таких регионах.

Отечественными этнологами совместно с российскими коллегами уже проводились комплексные исследования белорусско-русского пограничья. Собранные материалы и полученные учеными результаты послужили основой таких работ, как «Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование», «Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья», «Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация» [1–3]. Специфика же материальной культуры жителей белорусско-русского пограничья в этих работах практически не представлена.

Для выявления, фиксации и изучения традиционных форм материальной и духовной культуры населения, также характеристики современных этнокультурных процессов в пограничном регионе сотрудниками отдела народоведения ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» реализуется проект «Сохранение традиций и трансформация крестьянской культуры на белорусско-российском пограничье (Могилёв – Гомель – Витебск – Смоленск – Псков – Брянск)» № Г15Р—012 от 15 мая 2015 г. Одним из аспектов изучения данного проекта является проведение научного анализа тради-

[69]Выражаем благодарность директору Н.С. Бородиной и сотрудникам Хотимского историко-краеведческого музея, работникам отдела идеологической работы, культуры и по делам молодежи Хотимского райисполкома (Могилевская область) за оказанное содействие при сборе материала.

ционных форм и трансформации материальной культуры сельского населения белорусско-российского пограничья.

Для сбора этнографического материала нами была проведена экспедиция в Хотимский район Могилевской области (июль 2015 г.). В ходе экспедиции был проведен опрос 11 жителей г. п. Хотимска и д. Батаево, д. Ветка, д. Беседовичи [4]. Также нами был проведен письменный опрос 50 студентов УО «Могилевский государственный университет им. Кулешова» (ноябрь 2015 г.). При написании статьи были использованы данные анкетирования 50 студентов, проведенного И. В. Романенко в УО Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины» (ноябрь – декабрь 2015 г.). По критериям отбора выборки студентов составили юноши и девушки до 25 лет. Они родились в сельской местности, выросли там, а для получения высшего образования переехали в крупные областные центры [5].

Анализ собранного нами полевого материала показал, что наиболее часто употребляемым блюдом белорусской кухни среди опрошенных студентов УО «Могилевский государственный университет имени А. А. Кулешова» являются «драники». Почти половина респондентов (48 %) также в повседневном питании употребляют картофельную «бабку». Значительно реже в семьях опрошенных готовят в будние дни такие блюда белорусской кухни как блины, оладки, холодец, дранку, борщ, галушки, клецки, голубцы, пюре, шкварки, колдуны, затирку, кисель, огурцы моченые, капусту квашенную. И единичными среди ответов на этот вопрос были такие блюда как «ковтуны», запеченная дичь, медовуха, жареный картофель с морковью, «кулеш» (2 чел.), мочанка, кампяк, хрусты, березовый квас. В эту группу ответов респонденты также отнесли традиционные украинские пампушки и русское блюдо – кулебяка. Наиболее любимым блюдом белорусской кухни у опрошенных нами юношей и девушек являются драники, в меньшей степени бабка и блины. И лишь один из респондентов предпочтение отдает “каўбуху” – начиненному свиному желудку.

Согласно ответам студентов г. Могилева, в их семьях во время светских праздников подают на стол как традиционные белорусские блюда, так и заимствованные. К первым относятся драники, бабка, блины, ладки, вареный картофель. Ко вторым – всевозможные салаты (“оливье”, венигрет, “Цезарь”, сельдь под шубой), голубцы, пироги, отбивные из свинины, блюда из курицы, рыбы, готовят всевозможную выпечку. Опрос показал, что в светские праздники традиционные белорусские блюда часто не готовят. Например, один из респондентов на этот вопрос ответил так: “Стандартные современные блюда. Каких-то исконно белорусских блюд нету.” В семьях верующих для отмечания религиозных праздников кушанья более традиционны, и нами было отмечено меньшее разнообразие ассортимента блюд, чем для светских. Так на Пасху чаще всего пекут пасху, реже – куличи, булки, красят яйца, на стол также ставят каши, утку, блины. В поминальные дни чаще всего готовят кутью, один из респондентов данное блюдо назвал “канон”, блины. Причем в некоторых семьях блины специально выпекаются на Деды. Также к религиозным трапезам в семьях некоторых опрошенных варят борщ, пекут пироги, запекают рыбу, готовят клецки (с “душой” и без “души”). К заимствованиям, которые были переняты их семьями, студенты г. Могилева отнесли такие блюда как салаты, пельмени, вареники, борщ, окрошку, макароны по-флотски, галушки, шашлыки, бишбармак, чебуреки, самсы, суши, пиццу, пудинг, рисовую и гречневую каши, салат “Оливье”, кушанья из итальянской и французской кухонь и т.д. По мнению респондентов в системе общепита предлагают следующие блюда белорусской кухни: драники, блинчики, бабку, картофельные клецки, картофельные колдуны, затирку, каши, борщ, щи, кулебяку. Хотя два последних из вышеперечисленных блюда относятся к традиционной русской кухне.

Результаты, полученные в ходе опроса студентов, обучающихся в г. Могилеве, согласуются с данными исследования студентов из г. Гомеля. На вопрос, “Назовите, пожалуйста, употребляемые Вами блюда белорусской кухни”, в ответах студентов УО “Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины” также преобладали блюда из картофеля. Среди них наиболее любимы драники и бабка. Такие традиционные блюда как клецки, толченка, колдуны, холодник в семьях на белорусско-русском пограничье готовятся реже. В ответах респондентами были названы и такие традиционные блюда белорусской кухни как сало с луком и чесноком, тыквенная каша, затирка, щавель, яичница, квас, шкварки, квашеная капуста, мочанка, «жур», «сухопары» – картошка с мясом, тушеная в печи и т. д.

Для отмечания светских праздников в семьях студентов, обучающихся в г. Гомеле, готовят как традиционные белорусские блюда, так и заимствованные. Среди первых были перечислены толченка, бабка, каши, блины (блинчики, «учиненые»), домашняя колбаса, в качестве гарнира к столу подают отварной или жареный картофель. Ко второй группе можно отнести такие блюда, как бутерброды, всевозможные салаты (в т. ч. оливье, сельдь под шубой, винегрет), запеченное мясо, «фаршированный шчупак», закатки, куличи, голубцы, различные десерты и т. д.

Было выявлено, что в семьях респондентов-гомельчан для повседневных трапез готовят различные блюда, которые заимствованы населением белорусско-русского пограничья из кушаний, традиционных для славянских этносов, народов Закавказья и др. Это сочни, рассольник, пельмени, манты, суши, картофель-

фри, пицца, мясо по-французски, лазанья, спагетти, различные виды паст, бутерброды, салаты, украинский борщ, такие супы как луковый, сырный, шашлык, плов, харчо, беляши, чахохбили. Отмечено также, что традиционные блюда белорусской кухни в наибольшей степени используются жителями белорусско-русского пограничья Гомельской области для религиозных праздников, чем для светских.

При опросе пожилых жительниц сельской местности белорусско-русского пограничья (Хотимского района Могилевской области) респондентами было отмечено, что они не готовят блюда, заимствованные от других этнических общностей. В то же время женщины среднего возраста и молодежь готовят кушанья, традиционные для восточных славян (борщ, пельмени, вареники), а также жителей закавказских республик (плов, чебуреки, долма, манты, шашлыки), и заимствованные из кухонь других народов, например, пиццу.

Сделан вывод, что в рационе населения белорусского-русского пограничья конца XX – начала XXI в. присутствуют блюда общего восточнославянского происхождения. Технология их приготовления и компонентный состав таких блюд общие для восточных славян, в том числе и белорусов. Также для повседневного питания рассматриваемой группы употребляются некоторые заимствованные блюда из русской и украинской кухонь. Сейчас такие кушанья общеупотребимы на постсоветском пространстве. На заимствования белорусов белорусского-русского пограничья конца XX – начала XXI в. повлияли и родственные связи опрашиваемых с представителями восточно-славянских народов и непосредственные контакты с ними.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусско-русское пограничье: этнологическое исследование / Отв. ред. Р. А. Григорьева, Марина Ю.М. // Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклуко-Маклая. – М. : Изд-во РУДН, 2005 - 377 с.
2. Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / Редактор – составитель М.Ю. Мартынова. – М. : ИЭА РАН, 2012. – 440 с.
3. Григорьева, Р.А., Касперович, Г.И. Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация / Р.А. Григорьева, Г.И. Касперович. – Мн. : ИООО «Право и экономика», 2004. – 80 с.
4. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Фонд 6. – Оп. 14. – Д. 213.
5. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Фонд 6. – Оп. 14. – Д. 220.

Бут-Гусаім С.Ф.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

АДЛЮСТРАВАННЕ ХРЫСЦІЯНСКАЙ КАНЦЭПЦЫІ ІМЕНІ Ў АНТРАПАНІМІКОНЕ ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЫ ВАЛЯНЦІНЫ КОЎТУН І ЗІНАІДЫ ДУДЗЮК

У сучаснай лінгвістычнай навуцы адным з актуальных накірункаў з'яўляецца лінгвакультуралогія, асноўная мэта якой – вывучэнне ўзаемасувязі мовы і культуры. Асаблівае месца ў межах лінгвакультуралагічнай праблематыкі займае даследаванне антрапанімічнай сістэмы пэўнай мовы ва ўзаемасувязі ўласных імёнаў і культуры. Такая тэндэнцыя звязана з ***антрапацэнтрычнай парадыгмай сучаснай лінгвістыкі***, якая прадугледжвае аналіз моўных адзінак з мэтай пазнання іх носьбіта. Антрапонімы з'яўляюцца культураноснымі знакамі. Антрапанімічная сістэма любой мовы – фундаментальны матэрыял для пазнання і раскрыцця псіхалогіі і характараў людзей, якія належаць да пэўнай нацыянальнасці, рэгіёну, эпохі.

У духоўнай культуры многіх народаў са старажытных часоў галоўную ролю адыгрывала рэлігія як светапогляд і светаадчуванне, сукупнасць вераванняў і маральных уяўленняў. «Імёны людзей найцяснейшым чынам звязаны з рэлігіяй перш за ўсё таму, што кожнай рэлігіі адпавядае пэўны маральны кодэкс, які дае ацэнку навакольнаму свету. Усё, што атрымлівала станоўчую ацэнку, так ці інакш уключалася ў склад асабовых імёнаў» [1, с. 176].

З канца X стагоддзя на ўсходнеславянскіх тэрыторыях пад уплывам царквы сталі распаўсюджвацца прадугледжаныя царкоўным календаром хрысціянскія імёны. «Асноўным пры звароце да хрысціянскага імені сталі подзвігі хрысціянскіх святых з адпаведным імем, іх маральная характарыстыка» [1, с. 177].

Сёння многімі з нас імёны людзей успрымаюцца толькі як апазнавальныя знакі, неабходныя для таго, каб адрозніць аднаго чалавека ад другога. Прычына гэтага – у адыходзе ад хрысціянскага разумення імені. Біблейскае ўсведамленне сэнсу і значэння імені адрозніваецца ад сучаснага. У Бібліі імя – не проста ўмоўнае абазначэнне асобы. Імя ўказвае на асноўныя характарыстыкі свайго носьбіта, выяўляе яго глыбінную сутнасць. Чалавек у Пісанні ўспрымаецца паводле прынцыпу – «якое імя яго, такі і ён». Атрыманне імені – першая прыступка на шляху да Бога і Царквы, на якую ўступае хрысціянін. Наданне імені, якое насіў падзвіжнік Царквы, азначае ўступленне ў таямнічую сувязь з Хрыстом і асобай пэўнага святога.

У праваслаўнай царкве замацаваўся звычай надання людзям падчас хрышчэння імёнаў святых. Звычай гэты прыйшоў з Візантыі і існаваў з часу прыняцця хрысціянства.

Кіруючыся прынцыпам адпаведнасці структуры і сэнсавага напаўнення найменняў персанажаў імянным формам апісанага часу, аўтары мастацкіх твораў гістарычнай тэматыкі арыентуюцца на асаблівасці хрысціянскага іменаслову, які паступова ўкараняўся на нашых землях.

Далёкае XII стагоддзе – час жыцця і духоўнага подзвігу Апякункі зямлі беларускай ***Еўфрасінні Полацкай*** – стала прадметам мастацкага асэнсавання ў рамане-жыціі Валянціны Коўтун «Пакліканыя». У гэты перыяд фарміраваўся падмурак новага светаўспрымання, ствараліся перадумовы сцверджання духоўнасці і маральнасці чалавека. Аўтарка аналізуе “працэс засваення нашымі продкамі новых маральна-этычных хрысціянскіх арыенціраў, сцвярджэння на нашай зямлі Веры ў Чалавека светлага, «пакліканага» і «абранага» [2, с. 191]. Дух далёкай мінуўшчыны Валянціна Коўтун здолела перадаць дзякуючы ўмеламу выкарыстанню інфармацыйнай нагрузкі старажытнага іменаслову.

У XII стагоддзі ў Полацкім княстве ўмацоўвала свае пазіцыі хрысціянская рэлігія, складаным чынам узаемадзейнічаючы з язычніцкімі культамі. Многія рэальныя гістарычныя асобы – князі і члены іх сем’яў – побач са старымі, язычніцкімі, мелі і хрысціянскія імёны, што адлюстравана ў рамане-жыціі. Бацька Еўфрасінні завецца ***Святаславам*** (язычніцкімі імёнамі-пажаданнямі з кампанентам ***-слаў*** здаўна называліся полацкія князі) і ***Георгіем (****грэцк.* ***‘земляроб’***) [3, с.23]. Князёўны ***Прадслава, Звеніслава, Гардзіслава***, стаўшы манашкамі, прымаюць хрысціянскія імёны ***Еўфрасіння*** (*грэц.* ***‘радасць’***) [3, с. 59], ***Еўпраксія*** (*грэц.* ***‘дабрачыннасць’***) [3, с. 59], ***Еўдакія*** (*грэц.* ***‘славутая’***) [3, с. 59]. Майстар-ювелір, стваральнік славутага крыжа, увайшоў у гісторыю пад двума імёнамі – хрысціянскім ***Лазар*** (*яўр.* ***‘Богу памочнік’***) [3, с. 31] і язычніцкім ***Богша*** (скарачэнне ад язычніцкага імені ***Багуслаў*** або ***Багуміл***).

Ярка прадстаўлена ў кантэксце твора хрысціянская канцэпцыя імені, якая пачынае ўкараняцца на славянскіх землях. У адпаведнасці з хрысціянскай формулай «па імені і жыціе», «мы носім імёны святых, якія пражылі сваё жыццё і ажыццявілі на зямлі сваё прызначэнне, мы ім прысвечаны, як храмы прысвячаюцца таму ці іншаму святому. Гэтыя святыя не толькі з’яўляюцца нашымі малітоўнікамі, заступнікамі і абаронцамі, але і ў пэўнай меры і вобразам таго, кім мы маглі б быць. Паўтарыць нічыё жыццё нельга, але навучыцца ад жыцця таго ці іншага чалавека, святога жыць больш годна сябе і больш годна Бога – можна» [4, с. 177]. Так, князёўна Прадслава падчас пастрыжэння ў манахіні прымае імя святой ***Еўфрасінні Александрыйскай***. У V стагоддзі святая ***Еўфраісння*** (імя паходзіць ад грэчаскага слова ‘радасць’) [3, с. 52], дзяўчына з багатай сям’і, адмаўляецца ад шлюбу і прымае пострыг, прысвячаючы сябе Богу і служэнню людзям. Жыццёвы шлях, накрэслены ***Еўфрасінняй Александыйскай***, праходзіць і полацкая святая. Дачка магутнага князя «адсекла ад сябе грахі зямныя мячом, але не з жалеза, а – з духу», жыццёвым подзвігам сцвярджаючы евангельскія ідэалы «не забі», «не праціўся злу» і адвечную ісціну: «толькі любоў можа процістаяць злу, бо ласкай Боскаю напоўнена зямля, любоўю Ягонаю. Як і кожны з нас» [5, с. 18].

Паплечнік Еўфрасінні кмет ***Сава*** носіць імя хрысціянскага святога. Воін-пакутнік ***Сава*** (імя паходзіць ад эфіёпскага слова ‘*чалавек’)* [3, с. 54] у III стагоддзі ахвяраваў жыццё за веру ў Хрыста. Кмет ***Сава***, якога ігуменне не раз параўноўвае з хрысціянскім святым, абараняе праваслаўную абіцель ад язычнікаў і ўрэшце аддае жыццё, ратуючы ігуменню Еўфрасінню.

Князёўна ***Звеніслава***, прайшоўшы праз хрышчэнне ў каталіцкім манастыры з імем ***Тэрэса***, праз няшчасны шлюб з магутным князем і горкае каханне да Барыслава, ачысціўшыся ад граху, становіцца манахіняй ***Еўпраксіяй*** (імя паходзіць ад грэчаскага слова ‘дабрачыннасць’) [3, с. 59]. Святая XI стагоддзя ***Еўпраксія*** пакутавала падчас нешчаслівага шлюбу з магутным каралём і, вызваліўшыся ад грахоў, прыняла пострыг, стала ігуменняй. Гэты шлях быў паўтораны ***Звеніславай-Тэрэсай-Еўпраксіяй***. Яна пасля доўгіх пакут і выпрабаванняў усведамляе жыццёвае прызначэнне, выказанае празорлівай ігуменняй Еўфрасінняй: «*Ідзі і навучай. Дадзена ўбачыць табе было страсці пякельныя, якія распазнаеш ужо. І скруціш галовы змяіныя, і станеш настаўніцай вялікай. Адпакутавала! Вяртайся ў Полацк, да дзяцей веры нашай*» [5, с. 245]. Менавіта ***Еўпраксія*** становіцца пасля смерці Еўфрасінні полацкай ігуменняй і змагаркай за веру Хрыстову.

Святы, чыё імя носіць вернік, з’яўляецца анёлам-ахоўнікам чалавека. Калі ж чалавек трапляе пад уладу д’ябла, анёл адступае ад яго і чалавек страчвае імя. Так, прыгажуня ***Веранія*** (*грэц.* ‘*якая прыносіць перамогу’*) [3, с. 57], трапіўшы да Барыслава, спакусніка жанчын, што штурхае яе да грахоў, страчвае імя, адракаючыся ад мінулага жыцця: «*Завуць як?» – «Забылася. Раней –* ***Веранія****. А цяпер забылася. І ты мяне забудзь*» [5, с. 54]. Паказальным з’яўляецца наступны эпізод рамана. Калі Еўфрасіння, падарожнічаючы па Галілеі, сустракаецца з жанчынай, апантанай злым духам, чытае над хворай малітвы, душа жанчыны вызваляецца ад нячыстага і яна ўспамінае сваё імя: «*Але чым болей Еўфрасіння malілася, тым цяжэй станавілася дыхаць. Еўфрасіння ўжо амаль задыхалася ад спёкі, апантаная нечакана прахрыпела ў*

*забыцці: «**Ал…ма!**» Гэта было дабра – тое, што хворая* <u>*імкнулася вымавіць сваё імя.*</u> *Значыць, душа вызвалялася*» [5, с. 214].

З пункту гледжання паэтычнай анамастыкі, большасць імёнаў персанажаў рамана-жыція з'яўляюцца ***схаванагаваркімі паэтонімамі***, іншамоўныя асновы якіх утрымліваюць характарыстыку істотных рыс мастацкага вобраза.

Адно з творчых дасягненняў Зінаіды Дудзюк – раман «Год 1812». У творы ўзнаўляецца драматычная старонка айчыннай гісторыі. Аўтарка па-мастацку аналізуе жыццё беларусаў: вайскоўцаў, шляхты, святароў, сялян, – якія перажылі трагедыю Айчыннай вайны 1812 года. Антрапонімы, выкарыстаныя ў творах З. Дудзюк, належаць да нацыянальнай беларускай іменаслоўнай сістэмы. Выдзеленыя асабовыя імёны, якія функцыянуюць у разнастайных варыянтах, нясуць інфармацыю пра беларускае лінгвакультурнае асяроддзе XIX стагоддзя. Як вядома, уласныя асабовыя імёны з'яўляюцца адным з найважнейшых сродкаў стварэння нацыянальнага, рэгіянальнага, гістарычнага каларыту. У разгледжаным рамане знаходзім надзвычай прыгожыя беларускія імёны, многія з якіх цяпер архаізаваліся, выйшлі з актыўнага ўжытку, напр.: ***Мацей, Самусь, Захар, Архіп, Домна, Гаўрыла, Панас, Ціт, Яўсей, Язэп, Сымон, Лаўрэн, Саўка, Ахрэм, Мальвіна, Халімон, Пранук, Даніла, Ціт, Мітрафан, Пілiп, Кастуся***.

У грамадстве таго часу жыла хрысціянская мадэль успрымання імені як «духоўнай субстанцыі, што ўздзейнічае на носьбіта, фарміруючы асаблівы псіхафізіялагічны склад, як сакральнай сутнасці, здольнай падпарадкоўваць, накіроўваць і забяспечваць дапамогу вышэйшых сіл» [6, с. 104]. Так, імя адной з галоўных гераінь рамана, сялянкі ***Сахвейкі***, мае глыбінны сэнс, акрэслены празорлівым старцам: «***Сафія*** *– гэта азначае* ***мудрасць****, вечную* нявесту Слова Божага, святую і адзіную. Яна ўспрымаецца як ***анёл-ахоўнік, як вобраз Божы ў чалавеку***» [7, с. 310]. Імя было сугучным унутранай сутнасці простай сялянскай дзяўчыны, якая, прайшоўшы цяжкія жыццёвыя выпрабаванні (страту бацькоў падчас вайны, здраду каханага), захавала чысціню душы, любоў да чалавека і набыла ***мудрасць*** – усведамленне неабходнасці кожнаму з нас пры любых умовах жыць па Божых законах.

Імя аднаго з герояў рамана – магілёўскага архірэя ***Варлаама*** паходзіць з халдзейскай мовы і азначае 'сын Божы' [3, с. 58]. Семантыка зараджанага станоўчай энергіяй імені адпавядае характару героя. Апісанне ўнутранага свету і трагічнага лёсу персанажа напаўняе паэтонім станоўчай экспрэсіяй. Чыстым, «Божым» чалавекам з'яўляецца святар. «Сваё служэнне Богу архірэй бачыў у тым, каб рабіць дабро людзям. Кожны раз, калі надавалася такая нагода, разгладжваліся маршчыны, душа напаўнялася цяплом, вочы свяціліся прыязнасцю і ласкавасцю. Архірэй быў упэўнены, што самы вялікі скарб на зямлі – жывая душа чалавека, а ўсё астатняе толькі ўмоўнасць» [7, с. 99]. ***Варлаам*** сумленна і з любоўю выконвае пастырскі і настаўніцкі абавязак: духоўна падтрымлівае вернікаў, дапамагае семінарыстам стаць сапраўднымі святарамі. Калі беларускія землі заваёўваюць войскі Напалеона, ***Варлаам*** вымушаны прыйсці да цяжкага рашэння: прыняць прысягу на вернасць французскаму імператару. Гэта дазволіла захаваць жыцці праваслаўных вернікаў, зберагчы храмы і царкоўную маёмасць. Варлааму, як і сыну Божаму, здраджваюць вучні (дзяк Спратаноўскі і іераманах Эраст), абвінавачваючы ў імкненні ўзначаліць уласную царкву ў Рэчы Паспалітай. Архірэй быў пакараны расійскім уладамі: сасланы ў далёкі манастыр простым інакам. ***Варлаам***, благаслаўляючы волю Божую, пакорліва прымае гэтае рашэнне. Нават ідучы на месца ссылкі, ён аддае свой правіянт галоднай сялянскай сям'і.

Новы этап у жыцці чалавека можа суправаджацца зменай імені. Расказваючы пра лёс архіерэя Варлаама, З. Дудзюк у рамане «Год 1812» акцэнтуе ўвагу чытача на тым, што прыняцце новага імені падчас пастрыжэння ў манахі азначала перастварэнне чалавека, які памірае для мірскога жыцця, чалавечых пачуццяў і захапленняў: «*Не дадзена ім ведаць пра жыццё* ***Варлаама*** *да пастрыжэння, як блукала ягоная душа ў вар'яцкім тумане закаханасці, як рвалася на часткі з-за таго, што паненка, у якую ён закахаўся, аказалася заручанаю. Праўда, тады* <u>*ён насіў іншае імя і ўсё тады было інакшым*</u>. *Пастрыжэнне ў манахі стала яго новым нараджэннем, давялося задушыць у сабе парыванні, мроі і надзеі і пачаць новае жыццё дзеля Бога і людзей. Для таго і даецца чалавеку магчымасць пакаяцца, каб не толькі дачакацца даравання ад Бога, а здолець дараваць сабе сваю недасканаласць, памылкі, крыўды, нянавісць»* [7, с. 46].

Адна з гераінь твора носіць імя ***Сынклета***, якое паходзіць ад грэчаскіх слоў «высакародная, тая, што нясе святло» [8, с. 55]. На нашу думку, этымалагічнае значэнне імені з'яўляецца своеасаблівай гранню ў характарыстыцы персанажа. Жыццё бабулі ***Сынклеты***, простай сялянкі, –узор самаахвярнага служэння людзям. Старая жанчына не пабаялася даць адпор французам, якія намерыліся былі абрабаваць вёску, калі сяляне працавалі ў полі. ***Сынклета*** забірае да сябе ў хату дзяцей памерлых аднавяскоўцаў – Сахвейку і Назарку. Падчас эпідэміі гнілой гарачкі самаахвярна даглядае хворых і памірае ад гэтай хваробы: «***Сынклета*** *варыла ўзвары, паіла хворых, але нішто не памагала. Смерць ужо без вайны працягвала касіць людзей. Вясною злегла і* ***Сынклета****, але ў сваю хату не вярнулася, а засталася разам з хворымі. Там і*

памерла. Сахвейка разумела, што бабуля пастаралася зрабіць усё, каб дзеці заставаліся жывымі. І пасля смерці бабуля працягвала рабіць дабро, аддаўшы сваю хату і ўсё, што мела, сіротам» [7, с. 306].

Як бачым, у антрапаніміконе мастацкіх твораў Валянціны Коўтун і Зінаіды Дудзюк умела перададзена хрысціянская традыцыя бачыць у імені формулу асобы, накрэсленую праведным жыццём святога і выражаную семантыкай утваральнай асновы зараджанага станоўчай энергіі імені.

ЛІТАРАТУРА

1. Суперанская, А.В. Ваше имя? Рассказы об именах разных народов / А.В. Суперанская. – М. : Армада-пресс, 2001. – 256 с.
2. Локун, В. Пакліканыя і абраныя / В. Локун // Полымя. – 2008. – № 2. – С. 185–191.
3. Барыс, С. Як у нас клічуць? : Беларускія імёны / С. Барыс. – Мінск : Медысонт, 2010. – 124 с.
4. Митрополит Сурожский Антоний. Школа молитвы / Митрополит Сурожский Антоний. – Клин : Христианская жизнь, 2006. – 493 с.
5. Коўтун, В. Пакліканыя / В. Коўтун. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2007. – 247 с.
6. Ратникова, И.Э. Имя собственное в разных типах сознания / И.Э. Ратникова // Русский язык и литература. – 2001. – № 1. – С. 103 - 112.
7. Дудзюк, З.І. Год 1812 / З.І. Дудзюк. – Брэст : Акадэмія, 2004. – 312 с.
8. Русские имена в исторических лицах и народных праздниках, пословицах и приметах / сост. Н.И. Решетников. – М. : Наука, 2002. – 464 с.

Воробей О.В.
(Украина, г. Киев)

ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ УКРАИНЦЕВ ЮЖНОГО ПОДОЛЬЯ В 40-Х – 60-Х ГГ. ХХ СТ. (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

Рассматривается проблематика народного костюма украинцев Южного Подолья в 40-х – 60-х гг. ХХ в. вследствие анализа материалов полевых исследований.

Подолье – историко-этнографический регион, занимающий территорию между Южным Бугом и левобережным средним Приднестровьем. В его состав входят: значительная часть Винницкой области, юго-восточная часть Хмельницкой области, юго-восточные районы Тернопольской области, а также северные районы Одесской области.

Наименее исследованной частью Подолья, является север Одесской области. Говоря об особенностях народной культуры данного историко-культурного региона, многие исследователи не принимают его во внимание.

Известная украинская исследовательница народного костюма Тамара Николаева выделяет три зональных варианта комплексов одежды на Подолье. Комплекс народного костюма севера Одесской области относит к восточному зональному варианту [1. с. 116].

Как свидетельствует эмпирический материал, в восточном Подолье в конце XIX – начале ХХ века основными элементами народного костюма были: длинные сорочки, суконные юбки- «гобортки», штаны из домотканого полотна широкого покроя. Из верхней одежды – кафтаны, «польки», свитки. Обувь восточного Подолья – кожаные постолы «морщенцы», сапоги «румынки».

Традиционный костюм сохранялся почти без изменений до 20-х гг. ХХ века. Однако поддавшись некоторым изменениям в силу времени, народная одежда вплоть до 60-х гг. ХХ в. продолжала активно функционировать.

Материалом для пошива сорочек в основном было конопляное полотно, которое в 40-х гг. ХХ ст. умели ткать только несколько человек в селе. За отсутствием швейных машинок – для многих селян севера Одесской области они были большой роскошью, пошив одежды в основном осуществлялся вручную. Девушки носили традиционную сорочку как платье, без использования суконной юбки-«гобортки», которая носилась исключительно замужними женщинами: «А я прямо в білій [сорочці] ходила, прямо підпережусь сюди мотузочком, мама пошила мені руками сорочку, бо ж тоді не було машинок так. З таким коротким рукавчиком, прямо так вирізавши з такого полотна свого» [2]. Также вручную шили и мужскую одежду, в частности штаны, которые за своим покроем напоминали современные брюки.

Значительные изменения произошли уже в послевоенное время. Тогда начала появляться больший ассортимент как женской так и мужской одежды. Немалую роль а этом сыграли молодые женщины- «модистки», которые купив швейную технику и получив базовые знания о конструировании костюма от пред идущего поколения, занимались пошивом одежды для всего села. Важным было и то, что модистки занимались пошивом стеганной верхней одежды, для женщин – сатиновые «польки», для мужчин – свитки, сведения можем увидеть в рассказе жительницы села Саражинка Балтского района Одесской области: «Шили вони тоже його, така широка, а сюда так защібалася з воротніком. Це полька дівчача була. Це вже сатин

чорний був, та й вже вони шили, вже з підкладкою. Свитки були, то свитки то чоловікові, просте таке не розкльошне» [2]. Следует отметить, что в 60-х годах ХХ ст. модистки уже шили одежду преимущественно с фабричных тканей – в Южной Подолии их называли «крамськими» или «куповаными». В основном селяне добывали материалы и фурнитуру для пошива одежды в ближайших районных центрах. Они добирались туда своим ходом, преимущественно пешком. Жительница села Перелёты Балтского района Одесской области рассказывала: «…тут город Балта, туди ходила, тут вже був. Не їздила нікуди далеко, бо це треба їхати, треба мати гроші. А так же ж їх не давали, а там у кінці года, там їх посчитають» [3].

Начиная с 40-х гг. ХХ ст. свадебные наряды молодых теряют свою этническую составляющую. С этого момента женщины выбирают для свадебного обряда платья из доступных им материалов и цветов. Для мужчин праздничной одеждой ставал классический костюм. При этом отдельные элементы традиционного свадебного костюма все еще сохранялись. К ним относятся, к примеру, восковый венок невесты и букет жениха. Не стерлись из памяти и воспроизводились в свадебном ритуале некоторые архаические обычаи. Среди них – засватанная девушка не имела права без головного убора (платка) идти по селу, так же как и на различного рода праздники. Соблюдение этого обычая было обязательным и жестко контролировалось старшим поколением.

Как видим, народный костюм Южного Подолья можно отнести к восточно-подольскому зональному варианту. Традиционный комплекс одежды населения данной территории почти без изменений дошел до 30-х – 40-х гг. ХХ века. Изготовлением убранства селяне занимались в основном сами, изредка пользуясь услугами более умелых односельчан. Изменения в культуре одевания селян севера Одесской области ощутимо произошли только в конце 50-х гг. ХХ века. Когда было отчасти налажено фабричное изготовление материалов для пошива, а в селах стало более массовым явлением пошив одежды у местных модисток.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма / Ніколаєва Тамара Олександрівна. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.
2. Записала Воробей О. 7 мая 2015 г. у с. Саражинка Балтского района Одесской обл. от Карлик Марии Васильевны 1939 г. р.
3. Записала Воробей О. 8 мая 2015 г. у с. Перелёты Балтского района Одесской обл. от Голубенко Марии Тимофеевны 1949 г. р.

Гавришина В.В.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

«ПОЛЬСКИЕ» БЕЛОРУСЫ: ГРАНИЦА КАК СТРАНИЦА В БИОГРАФИИ[70]

На карте современной Республики Беларусь есть территории, населению которых на протяжении ХХ в. в силу исторических реалий довелось быть гражданами нескольких государственных образований. Таковой является территория Западной Белоруссии (земли Гродненской губернии, западные районы Минской и Витебской губерний), которая согласно условиям Рижского мирного договора, подписанного в 1921 г., оказалась в составе Польши. Власти Польши разделили эту территорию на 4 воеводства: Новогрудское, Полесское, Белостокское и Виленское, – их основным населением были белорусы. Частью Польского государства белорусские земли оставались с 1921 по 1939 г.; с точки зрения исторического процесса небольшой временной период явился, однако, значимым этапом в истории страны и важной страницей в биографии людей, волей судьбы оказавшихся в числе «польских» белорусов.

В последние годы данный период белорусской истории все чаще привлекает к себе внимание исследователей, что связано с появлением ранее неопубликованных исторических источников [2, с. 423]; [3, с. 416]. Однако несмотря на то, что наиболее оживленную риторику в современной историографии вызывают политические аспекты данной проблемы, сама по себе актуализация вопроса влечет за собой дисциплинарное расширение дискурса, вовлекая его, в том числе и в область социально-антропологических исследований. В этой связи особый источниковедческий интерес может иметь обращение к воспоминаниям людей, в чьих судьбах и памяти упомянутые исторические обстоятельства оставили неизгладимый след. Такого рода материалы представляется возможным обнаружить в первую очередь в ходе экспедиций в районы, где пролегала граница. Другим источником могут служить опубликованные мемуары, в которых также затрагивается эта проблема.

Так, в ходе поездки в Минскую область в 2015 г.[71] экспедиционная группа посетила Большой Рожан72, которая в результате проведенной по р. Морачь границы оказалась на территории Польши, оставив

[70]Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №15-21-01005.
[71]Экспедиция состоялась в рамках российско-белорусского проекта «Комплексное исследование белорусского этномузеологического наследия А.К. Сержпутовского в собрании Российского этнографического музея (1906-1930 гг.)», участниками которого являются О.В. Лысенко (руководитель проекта), А.А. Михайлова, В.В. Гавришина (Российский этнографический му-

за ее пределами д. Малый Рожан, м. Вызну и др. населенные пункты, с которыми до 1921 г. существовали непрерывные исторические, социально-экономические, культурные связи. Информантом по теме стала жительница деревни Большой Рожан Гринько Галина Степановна[73], которая хорошо помнит рассказы о «польском периоде» от своего отца – Прохоре́ни Степана Борисовича (1925 –2010).

В дополнение к интервью, которое нам удалось взять у Г.С. Гринько, будут приведены отрывки из книги И.П. Данилова, в которой автор рассказывает свою историю жизни при поляках [1, 358 с.]. Субъективный взгляд автора позволяет нам рассматривать его книгу как своего рода интервью, в котором для этнолога в первую очередь интересны личные переживания и оценки информанта. Принципиальная разница заключается в том, что в отличие от С.Б. Прохорени И.П. Данилов жил дальше от непосредственной границы, в Брестской области.

Историческая наука располагает документальными свидетельствами относительно процедуры установления советско-польской границы в 1921/1922 гг. При детальном рассмотрении можно заметить произвольность, с которой было произведено разграничение территорий. И наиболее очевидно это становится при ближайшем знакомстве с личными историями людей, которых это непосредственно коснулось. Иллюстрацией к сказанному является д. Большой Рожан, которая в результате проведенной границы оказалась «искусственно» отделенной от ранее целостной этнокультурной территории. Границу – р. Морачь – пересекать запрещалось, что было противоестественным для жителей прибрежных территорий, образ жизни которых в силу недостаточного количества плодородных земель в значительной мере был связан с этой водной артерией. По замечанию Г.С. Гринько, река была полноводная: по ней проходили небольшие баржи с украинской солью, в реке было много рыбы, которую сбывали в м. Вызна (с 1923 г. – м. Красная Слобода, после 1945 г. – пос. Красная Слобода).

Распространение рыболовного промысла, а также однородность и неделимость этнокультурного ландшафта подтверждают также предметы, иллюстрирующие рыболовный промысел, собранные исследователем А.К. Сержпутовским74 в населенных пунктах, расположенных по обоим берегам р. Морачь: восьмизубая острога из с. Великий Рожан, рыболовные снаряды («даруо̀жка» (дорожка), пуо̀старажень», удочка, «пуо̀дхватка» (сачок)) и образец сети и орудия для ее вязания из д. Малый Рожан 75. ИЛЛЮСТРАЦИЯ

На белорусских территориях, вошедших в состав Польши, были установлены новые порядки. В частности, польским правительством было предпринято ряд действий, направленных на преобразование сельского хозяйства на территории Западной Белоруссии: вводилась хуторная система, призванная объединить разрозненные мелкие полоски крестьянской земли, что в целом способствовало укреплению крестьянских хозяйств. И.П. Данилов, положительно оценивая введение хуторной системы, указывал и на некоторые перегибы польского правительства. К примеру, был организован Союз сельской молодежи, в задачу которого входило агрономическое образование и просвещение крестьян, в частности, по внедрению искусственных удобрений, о которых белорусы не знали, но которые стала выпускать в достаточном количестве польская промышленность [1, с. 6].

Существенно, что обучение, переучивание и в целом повышение образовательного уровня крестьян в Западной Белоруссии было частью стратегии польского правительства. В рамках этой деятельности в первую очередь проводилась политика полонизации населения присоединенных территорий. Это выражалось в частности в организации польских школ и обучении польскому языку. По замечанию И.П. Данилова, в довоенной Польше обязательным было 5-летнее образование: 4 класса начальной школы и 5-йпостначальный год для изучения конституции, гражданских прав и обязанностей, а также политического устройства Польши и соседних государств[1, с. 19].

Необходимость обучения в школе оценивалась крестьянами неоднозначно. Так, по свидетельству И.П. Данилова, количество учеников, которое набирали в факультативный пятый класс, было в несколько раз меньше потенциально возможного набора. Это объяснялось тем, что большинство крестьян считало, что для их детей достаточно начального образования, которое было обязательным, а, чтобы «за плугом ходить, не нужна моему сыну ваша школа», – говорили они [1, с. 20]. Польские власти штрафовали крестьян за непосещение школы их детьми, что было действенным аргументом, и в конечном итоге поддерживало грамотность населения.

зей), С.В. Грунтов, Ю.И. Внукович, М.Н. Винникова, И.Ю. Смирнова (Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной Академии наук Беларуси).

[72] Деревня Большой Рожанв первой половине XX в. именовалась селом Великий Рожан. Названия населённого пункта употребляется в соответствии с периодом, о котором идет речь.

[73] Гринько (дев. Прохоре́на) Галина Степановна, 1962 г.р., родилась в д. БольшойРожан, в родной деревне работает библиотекарем. Беседа записана в ходе экспедиции 24.06.2015.

[74]А.К. Сержпутовский (1864-1940) –один из основателей белорусской этнографической школы,фольклорист, этнограф и музеевед, сотрудник Этнографического Отдела Русского музея с 1906 г. по 1930г.

[75] Перечисленные предметы относятся к коллекции Российского этнографического музея № 910.

Галина Степановна рассказала, что в д. Большой Рожан также была польская школа, в которой учились ее родители. По воспоминаниям С.Б. Прохорени, в школе царили дисциплина и строгость: находясь на школьном дворе, ученикам запрещалось говорить на белорусском языке. Перед началом урока читалась молитва, также ученики знали стихи и песни на польском языке. Провинившихся учеников учитель мог бить линейкой по рукам. По замечанию И.П. Данилова, удары линейкой производились только по левой руке, поскольку правая являлась орудием производства ученика и наказанию не подлежала [1, с. 21].

Жизнь в составе Польши протекала вполне самодостаточно. Однако «польские» белорусы, безусловно, интересовались тем, что происходило за границей. Знание об образе жизни соседей, проживавших на советской территории, складывалось из нескольких источников. Немаловажным из них была людская молва, главный интерес которой составляло обсуждение разных хозяйственных стратегий: организация колхозов на советской территории и внедрение хуторной системы на польской стороне. Так, С.Б. Прохореня рассказывал, что для «польских» белорусов не являлась тайной ситуация, которая разворачивалась за границей – все вступали в колхоз, и не столько по своему желанию, сколько под натиском государства. Для «польских» белорусов такая ситуация, при которой нужно было отдать скот, надворные постройки, сельскохозяйственный инвентарь, трудиться на общественных полях и пр., представлялась несправедливой. В связи с этим Г.С. Гринько была понятна позиция крестьян, которые несмотря гнет со стороны властей оставались единоличниками, потому что «как можно отдать Советам свое, коренное, тяжкое».

Земельный вопрос был центральной темой и в официальных источниках, среди которых главное место занимали периодические издания. И.П. Данилов в своей книге рассказывает, что на доске объявлений в деревне постоянно висела газета на польском языке «Nowiny» («Новости»), в которой наряду с последними событиями, агрономическими советами и пр. проводились примеры из жизни белорусов западных и восточных областей с целью объяснения, к примеру, почему западный крестьянин на таких же по качеству землях получает более высокий урожай [1, с. 8].

Установление границы и запрет на ее пересечение естественным образом подогревал интерес к тому, что происходило на другой стороне. В связи с этим И.П. Данилов указывает на бытование в среде «польских» белорусов художественной литературы заказного антисоветского характера (в частности книга «Tajemnica starego Makara» («Тайна старого Макара»), в которой герой из любопытства пересекает границу, чтобы посмотреть, как живут люди на советской стороне и узнает о колхозной нищете и добровольно-принудительной коллективизации [1, с. 32-33].

Вопрос о пересечении границы интересовал в 2015 г. экспедиционную группу также в связи с тем, что сотрудник Этнографического отдела Русского музея А.К. Сержпутовский, будучи родом из д. Белевичи Слуцкого у. Минской губ., приезжал в родные края как для сбора этнографических и фольклорных материалов, так и для посещения близких ему людей. Граница, установленная в 1921/1922 гг., сыграла роковую роль в судьбе исследователя, отрезав ему путь в родные места. Так, будучи в командировке, А.К. Сержпутовского не мог въехать на польскую территорию в 1920-х гг., собрав предметные коллекции и сделав фотографии вблизи границы только с советской стороны[76].

Посещение экспедиционной группой кладбища в д. Переволоки (ныне Ганцевичский район Брестской области), где прошло детство А.К. Сержпутовского, позволило обнаружить могилу Станислава Казимировича Сержпутовского (1872 – 1935), по всей вероятности, родного брата ученого. Там же расположены захоронения других представителей рода: супругов Владимира Иосифовича (1896 – 1944) и Варвары Андреевны (1908 – 1997) Сержпутовских, их дочери Сержпутовской Кристины Владимировны (1935 –1993). Эти обстоятельства с высокой степенью достоверности позволяют говорить о том, что у А.К. Сержпутовского за «рижской» границей остались родственники, в том числе близкие -младший брат и племянники.

Несмотря на то, что формальная демаркация границы завершилась к 1922 г., в сознании местных жителей эта граница – искусственное разделения единой этнокультурной территории – происходило значительно дольше и сложнее. И, хотя, период пребывания западно-белорусских земель на территории Польши был непродолжительным, память об этом времени и сейчас сохраняется современниками описанных событий и их потомками. В частности, в непосредственной близости от советско-польской границы у «польских» белорусов можно зафиксировать до сих пор бытующие в речи фразеологизмы, направленные на ментальное разграничение территорий и имеющие чаще снисходительную окраску: «Вот уж эти Советы!», «За рекой – Советы», «Да он же советский!». Таким образом, даже уже при отсутствии реальной границы, просуществовавшей по историческим меркам довольно непродолжительный период (до 1939 г.), в сознании людей сохраняются стереотипы, с ней связанные. Иными словами, в воображаемой реальности феномен «границы» оказался более устойчивым и длительным в памяти, чем в реально имевшей место быть практике.

---

[76] В РЭМ хранятся фотоколлекции № 4165 (год сбора 1924), № 4351 (год сбора 1925), выполненные в окрестностях м. Вызна, д. Живоглодовичи, хут. Крыжи; а также коллекция предметов № 4370, собранная на территории бывшего Слуцкого уезда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов И.П. Записки западного белоруса: 1937-1945. Политика и война глазами очевидца и участника. Минск, 2007. 358с.
2. Польша – Беларусь (1921-1953): сб. документов и материалов / сост.: А.Н. Вабищевич. Минск, 2012. 423 с.
3. Хомич С.Н. Территория и государственные границы Беларуси в XX веке: от незавершенной этнической самоидентификации и внешнеполитического произвола к современному statusquo. Минск, 2011. 416 с.

Подпись к иллюстрациям:

Рыболовные снасти, собранные А.К. Сержпутовским в 1906 г. в д. Малый Рожан Слуцкого уезда Минской губернии. Слева направо: 1. дощечка для вязания рыболовных сетей; 2. «дару҆жка» (дорожка) – рыболовный снаряд; 3. «пу҆старажень» - рыболовный снаряд, состоящий из двойного железного крючка, прикрепленного проволокой к длинной бечевке, наматывающейся на деревянную «фагульку».

Григорьева Р.А., Гурко А.Вл.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ТРАНСФОРМАЦИЯ КРЕСТЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА БЕЛОРУССКО РОССИЙСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Статья выполнена при поддержке
ГРАНТов РГНФ № 15-21-01010, БРФФИ- РГНФ № Г15Р-012.

В 2015 году начались совместные белорусско-российские исследования традиционной культуры сельского населения пограничных территорий Российской Федерации и Республики Беларусь.

Актуальность избранной нами проблемы определяется тем обстоятельством, что в современных социально-экономических условиях, к числу глобальных вызовов, определяющих возможность сохранения и развития российского и белорусского села относится тенденция сокращения численности жителей, изменения их возрастного и социального состава, а также исчезновение многих из сельских поселений, что вызывает изменения всего уклада крестьянской жизни.

Тема возрождения села уже много лет обсуждается на государственном уровне, о чем свидетельствуют ряд документов и Государственных программ, принятых как в России (Концепции устойчивого развития сельских территорий Российской Федерации на период до 2020 г., утвержденной распоряжением Правительства Российской Федерации от 30 ноября 2010 г. № 2136-р), так и в Беларуси (Государственная программа возрождения и развития села на 2005 – 2010 годы, а также реализация следующей программы на 2011 – 2015 гг.). Эти программы призваны учитывать изменения, происходящие в современном обществе, связанные с экономической модернизацией и социально-политическими переменами и оказывающие значительное влияние на процессы, происходящие в современной деревне, традиционную культуру.

С разрушением села, которое продолжается уже не одно десятилетие, разрушался опыт жизни на земле, который включал трудовые навыки, ориентацию на аграрный календарь, органическое сочетание личного и общественного в жизнедеятельности села и т.д. В 1990-е годы в России, в отличие от Беларуси, была разрушена колхозно-совхозная система организации сельского хозяйства, взамен которой не были предложены альтернативные жизнеспособные формы хозяйствовании. В последнее десятилетие начали появляться разные формы сельского производства, однако этот процесс идет очень медленно и с большими трудностями.

В связи с вновь появившимися политическими проблемами – ответными санкциями России, ограничившими ввоз продуктов питания из других стран – главным приоритетом для России становится возрождение российского села, прежде всего, его экономической составляющей. Именно село может решить вопрос продовольственного обеспечения жителей страны. Однако село – это, прежде всего, люди с опреде-

ленным образом жизни, и, не менее важно в этой связи, изучение социальной ситуации и духовной жизни в сельской местности с целью возрождения этой составляющей.

По данным Национального статистического комитета Республики Беларусь, численность сельского населения Беларуси только за 2011 год уменьшилась на 69 тыс. человек и составила на 1 января 2012 года 2 млн 290 тыс. человек. При этом демографы отмечают, что три четверти жителей Беларуси являются горожанами, и соответственно одна четверть – сельскими жителями. В России между переписями населения 2002 и 2010 года сельских жителей стало меньше на 1млн 150 тысяч человек или на 3%.

По данным статистики за последние годы многие деревни исчезли с карты России и Беларуси, многие сельхозпредприятия прекратили свое существование, а жители покинули их в поисках лучшей жизни. С 2002 года Российское село утратило около 3000 населенных пунктов. Этот процесс отмечается и в пограничных областях. По данным переписи населения 2010 года в Смоленской, Брянской и Псковской областях значительное число сельских поселений безлюдны (в Смоленской области 1065 из 4831; в Брянской – 316 из 2633; в Псковской -1919 из 8351), что составляет соответственно 22%, 12% и 23% от общего количества сельских поселений. Во всех районах преобладают малочисленные поселения с численностью жителей до 10 человек. Такие поселения составляют: в Смоленской области –58%, в Псковской -47%, в Брянской области-43%. Эти поселения объективно не могут обеспечить нормальные условия жизни людей. Исследователи отмечают и тенденции увеличения потоков внутренней миграции и в Беларуси и в России, которые на протяжении многих лет направлены из села в город. При этом большинство выезжающих из села в город – молодые люди, которые переезжают в города для продолжения образования или трудоустройства. Следует также сказать о том, что главной причиной снижения рождаемости в сельской местности демографы называют нарастающую депопуляцию, сильно выраженную степень старения, снижение до минимума или полное отсутствие детородных групп среди жителей сельских поселений. Этот процесс начался ещё в советское время в 1940 – 1980 годы в связи с военными и миграционными потерями молодёжи, а в настоящее время ещё больше усилился. Анализ статистических данных показал, что для сельского населения приграничных областей характерны такие негативные демографические процессы, как низкая рождаемость, высокая смертность, убыль населения за счет миграционных процессов. Так, например, сельское население Витебской области с 2001 по 2014 год уменьшилось на 7,7%, Гомельской – 6,9%, Могилевской – 7,2%. В пограничных областях России численность сельского населения также сократилась: в Смоленской области на 49 тысяч человек, в Брянской- на 40,7 тысяч, в Псковской – на 57 тысяч человек

Такая ситуация обусловлена многими причинами экономического характера, которые в свою очередь вызвали усиление миграционных процессов и изменение демографической ситуации. Учитывая, тот факт, что миграционные настроения в сельском социуме имеют тенденцию роста, особенно среди сельской молодежи, а в области репродуктивного поведения сельского населения отмечается снижение рождаемости и рост смертности, изменяется структура населения, идет процесс старения сельских жителей, а вместе с этим, происходит изменение социально-культурных практик жителей села, трансформация самого сельского образа жизни, крестьянской культуры, ментальности.

Сохранение сельской инфраструктуры важно в двух смыслах: во-первых, это проблема питания, развития экономики в целом. Во-вторых, деревня хранительница национальной (народной) культуры, ее главной части – языка. Деревня воспитательница нравственности, черт нравственного человека как активного участника социокультурного развития страны. Сельское население более прочно удерживает культурно-бытовые и духовные традиции, чем городская и поэтому в значительной степени влияет на сохранение этнической идентичности.

Сельские жители – это могучая опора, на которой держится наша земля, и они основа нравственного здоровья. Являясь духовным кладезем, хранительницей народной мудрости, культуры, обычаев, именно деревня была и пока остается не только кормилицей, но и хранительницей, источником всего того, что формирует у нас чувство патриотизма и любви к земле, на которой мы родились и живём, питаясь от неё корнями не пресекаемой связи поколений. С восстановлением деревни, мы получим не только своего кормильца, мы приобретем себя, свою национальную идентичность. В целях сохранения стержневых характеристик этнических традиций белорусского и русского народа, восточнославянской культуры в целом, необходимо определить и оптимизировать условия для их естественного развития в сельской среде, сохраняющей неразрывную связь с природными ритмами и естественными временными циклами.

В настоящее время в нашем обществе утверждается понимание важности влияния на развитие экономики и культуры страны жителей сельскохозяйственных поселений. При этом понятно, что не отвергается развитие города, должно быть паритетное соотношение того и другого.

В этой связи изучение особенностей культуры и образа жизни сельского населения, выявление путей сохранения образа жизни, традиционных черт культуры и их роли в сохранении села приобретают особую значимость. Вместе с этим, важны исследования региональных особенностей.

Формирование программ территориального развития невозможно без объективного учета локальной и региональной специфики территорий, их внутренних ресурсов и проблемных точек – что обуславливает значимость изучения территориальных сообществ.

Объектом нашего исследования стали пограничные территории России с Беларусью (Псковская, Смоленская и Брянская области Российской Федерации и Витебская, Могилевская и Гомельская области Республики Беларусь)

Пограничные территории занимают свое определенное место в системе российского и белорусского сообществ, население которых обладает многими специфическими чертами традиционной культуры, языка, уклада.

Пограничное пространство интересовало нас, прежде всего, как территория, где в течение многих веков шли сложные этнокультурные процессы с участием культур русских, белорусов, поляков, евреев, татар. Исторические события то соединяли эти территории, то разъединяли их, включая в сферу влияния разных государств, что не могло не сказаться на плотности этих контактов и на современном этнокультурном рельефе изучаемого пространства.

Следует отметить, что на пограничных территориях формировались региональные субкультуры, выделяющие эти регионы из общего этнокультурного контекста стран. Они имеют множественные проявления.

Появившиеся в 1990-е годы государственные границы, выполняя важные барьерные функции между государствами, в значительной степени не совпадают с этнокультурными рубежами, рассекая переходное этнокультурное пространство. Государственная граница, в данном случае, это линия, определяющая пределы территории государств и соответственно сфер влияния государственных институтов, законов, информационных каналов и фиксирующая пространственные пределы гражданской идентичности. Граница служит фактором, разъединяющим соседние пространства, так как включает жителей с очень сходными этнокультурными параметрами в сферы влияния разных государств, и, тем самым создает разные условия для дальнейшего развития этнокультурной и языковой ситуации, этнической идентичности по разные стороны границы. В тоже время пограничные территории, опираясь на глубокие исторические и экономические связи играют важную роль при формировании различного рода сотрудничества между соседними странами. Очень часто именно трансграничные связи снижают барьерную функцию границ и становятся мостом межгосударственных отношений и интеграционных процессов.

Этнологическое изучение пограничного пространства, как особого этнокультурного феномена, имеет много аспектов. В данном исследовании основное внимание уделено особенностям крестьянского образа жизни, воспроизводству и трансформации традиционных элементов культуры жителями по разные стороны границы, роли этнокультурных традиций в сохранении коллективности в сельской местности, влияние коммуникативных средств на трансформацию и унификацию праздничной культуры, на традиции питания и другие элементы культуры. На этноконтактных территориях среди сельского населения Беларуси и России наиболее ярко раскрываются процессы сосуществования и взаимодействия разных этнокультурных традиций.

Мы полагаем, что исследования этнокультурной ситуации позволят выявить основные факторы, повлиявшие на различия в образе жизни населения по разные стороны границ и приблизиться к пониманию роли этнокультурных традиций в современной крестьянской жизни. Полученные результаты могут быть использованы также для разработки программы по стабилизации сельских поселений на пограничных территориях. Исследование позволит выявить положительный опыт в организации жизни жителей села на пограничном пространстве разных государств, который может быть использован.

Но актуальность исследования выходит за рамки узкорегионального исследования, поскольку в нем поднимаются проблемы возрождения культурной специфики сельского населения и возрождение этнокультурной среды в селах, а также выявляется влияние на их воспроизводство политических и территориальных факторов. Мы исходим из главного принципа развития глобального мира – принцип сохранения культурной идентичности народов – единство в многообразии. Именно этот принцип позволит осуществить на сегодняшний день одну из самых важных целей для достижения устойчивого развития – диалог культур и цивилизаций.

В данном исследовании мы пытаемся приблизиться к пониманию широкого спектра проблем, в связи с чем и были поставлены задачи.

1. Одна из важных задач – это анализ специфики расселения в сельской местности пограничных районов. Здесь мы исходили из того, что на формирование определенного уклада жизни, на поведенческие и мировоззренческие особенности жителей оказывают влияние разные типы поселений, что актуализирует изучение вопроса поселенческой структуры.

Сам факт проживания людей в разных типах поселений становится специфическим фактором социальных различий между ними. Население отдельного типа поселений образует реальную социальную общность, связанную единством среды обитания, системой многообразных общественных отношений, бытовой деятельности, совместного проведения досуга, личных контактов, обмена информацией, близостью системы ценностей, потребностей, интересов. В задачу исследования входит изучение специфики расселения жителей по разные стороны границы, распространение различных форм поселений, их людность и функции. Будет проведен анализ условий жизни в разных поселениях, особенно в новых формах – агрогородках, с их возможностями для привлечения в сельскую местность молодежи.

2. Очень важным представляется вопрос об этнической идентичности и соотношения в современном обществе этнической и гражданской составляющей. Кроме того в ходе исследования предполагается выявить основные идентификационные критерии и роль этнической составляющей в жизни жителей пограничных территорий.

3. Демографический вопрос продолжает оставаться крайне острым для сельской местности по обе стороны границы. Естественно, что демографические проблемы на селе автоматически тянут за собой и проблемы другого характера: в частности, это проблема неосвоенности внушительных площадей плодородных земель, особенно заметная в России, сокращение население и старение, отток молодежи в города и другие. В исследовании предполагается уделить большое внимание демографической ситуации на изучаемом пространстве и провести сравнительный анализ социального и возрастного состава населения ее по разные стороны границы, миграций, а также роли миграций в замещении естественных потерь. Анализ миграций поможет понять основные их причины. Однако, уже сейчас можно с уверенностью сказать, что остановить отток людей из села возможно только создав там комфортные условия проживания и работы, обеспечив достойную зарплату. Там должны строиться школы, детские сады, поликлиники, одним словом вся инфраструктура, характерная для городов.

4. Сейчас в сельской местности существуют различные формы хозяйствования – личные хозяйства, фермерские, различные земледельческо-животноводческие комплексы. Изучение их дадут представление о многообразии образа жизни в сельской местности в зависимости от форм хозяйствования. В данном случае будет обращено внимание на их включенность в систему сельских связей, использование традиционного опыта ведения хозяйства и землепользования. Предполагается анализ степени сохранности традиционного понятия «связь с землей» в менталитете современных сельчан, изучение нравственных основ крестьянского мировоззрения в отношении к труду на земле.

5. Традиции землепользования в значительной степени связаны с жизнеобеспечением сельских жителей и в частности с традициями питания. Исследование этих вопросов позволит расширить знания о белорусской и русской кулинарии, возродить традиции приготовления блюд, изготовления безалкогольных напитков, способы домашнего хлебопечения, способы хранения и обработки продуктов. а также нормы поведения во время застолий и каждодневной трапезы. Кроме того, позволит выявить степень использования традиционных продуктов питания и обеспечение ими за счет личного хозяйства

6. Специфика региона – существование сел, зараженных во время Чернобыльской аварии. В связи с этим – уделяется внимание изучению адаптации жителей этих сел к экстремальным условиям жизни и ведения хозяйства, отражение катастрофы в различных формах их мировоззрения.

7 .Не менее значимой остается и специфика духовно-культурного социально-нравственного развития населения сельских регионов России и Беларуси, его приверженность к традиционным формам народной культуры, образу жизни, которые при всех масштабных современных трансформационных процессах имеют доминирующие тенденции к сохранению устойчивости.

Обряды и праздники всегда были неотъемлемой частью жизни любого социума, тем более сельского, выполняя функции сакральной защиты, эмоциональной разрядки, общественного регулирования цикличностью хозяйственной и частной жизни. Предполагается изучение традиционных характеристик обрядово-праздничной жизни, их регионального и локального распространения, трансграничных параллелей, трансформаций в различные временные периоды, социализирующего и воспитательного значения. Будет проведен сопоставительный анализ сохранения и возрождения традиционных комплексов и привнесения Домами культуры обрядово-праздничных инноваций в сельскую жизнь, что практикуется по обе стороны границы.

8. В задачи исследование включено также изучение художественно-ремесленных традиций, их востребованность в современной жизни и новые формы их воспроизводства. Собранные в ходе полевых экспедиций иллюстративные материалы (фотографии, рисунки) позволят восстановить состояние традиционной культуры и художественных ремесел в пограничном регионе на протяжении XX – начале XXI вв., реконструировать процесс работы мастера-ремесленника, восстановить имена мастеров, обнаружить зоны распространения и проблемы в сохранении и трансформации ремесленной деятельности на современном

этапе. Необходимым условием сохранности традиционных ремесел пограничного региона является выработка комплекса мер правовой защиты и поддержки традиций народной культуры, установления ответственности за действия, ведущие к утрате культурного наследия. Особое внимание в исследовании уделяется костюму, который и сегодня является одним из важнейших источников распространения культурной коммуникации, трансляции системы этнических ценностей. Имеется потребность в возрождении традиций использования народного костюма в празднично-обрядовой культуре для участников художественной самодеятельности (в дни праздников и различных торжественных мероприятий).

9. В духовном бытии крестьянина религиозность занимает значительное место и проявляется в двух аспектах – внешнем и внутреннем. Внешний аспект проявляется в ряде церковных праздников, религиозных обрядах и канонах, которые регламентируют сельскохозяйственный год и занятия сельскохозяйственным производством. Внутренний аспект – это проявления религиозности сельского жителя, связанные с представлениями об окружающей природе и почитании именно тех святых и святынь, которые связаны с занятиями сельскохозяйственным производством и с обеспечением хорошего урожая. Поскольку весь аграрный календарь был связан с церковными святцами, ориентирующими на сроки сельскохозяйственных работ и дающими святых покровителей, необходимым является изучение особенностей современной религиозной жизни, в том числе ее связи со всей сельскохозяйственной жизнью. В исследовании предполагается изучить сохранение аграрных культов и святых, покровительствующих земледелию и скотоводству. Изучение религиозных факторов в представлениях и поведении современных сельчан, частные и общественные религиозные практики, а также использование христианской атрибутики в домашней жизни и трудовых занятиях. Место и роль храма и священнослужителей в организации сельской жизни.

10. В истории человечества семья остается наиболее устойчивым институтом общества и является основной жизненной ценностью для большинства людей. Семья является звеном, связующим индивидуальную и общественную жизнь человека, она служит для него первым источником социальных идеалов и критериев поведения. Семья фокусирует в себе практически все аспекты человеческой жизнедеятельности и выходит на все уровни социальной практики: от индивидуального до общественно-исторического, от материального до духовного. В рамках нашего исследования особое внимание уделяется изучению стабильности семьи, воспитанию детей, внутрисемейным отношениям, разделением обязанностей в семье, воспроизводству традиционных элементов культуры в семье и родственным отношениям, связям с родственниками и детьми, живущими в городах, семейной солидарности. В исследовании на основе полевых этнографических, статистических, архивных и социологических материалов, материалов СМИ изучаются особенности этносоциальных и этнодемографических процессов в современной деревне на белорусско-российском пограничье, а также репродуктивные установки у сельской молодежи.

11. Определенное внимание уделяется изучению существующих в сельской местности практик, связанных с поведением и поступками сельчан, связанных с решением спорных вопросов (например, при установке границ между участками, порчей имущества и других).

Большое внимание уделено образу жизни цыган на пограничье, их интеграции в сельский социум, регулированию их жизни по установившимся среди них обычному праву.

Таким образом, выявление прогрессивных традиций значимы для возрождения деревни, для развития белорусской и российской культуры, для внедрения позитивного опыта народной культуры в повседневную жизнь сельских жителей.

Деметер Н.Г.
(Российская Федерация, г. Москва)

СОВРЕМЕННАЯ ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА У ЦЫГАН БЕЛАРУСИ

В рамках исследования цыган, проживающих на русско-белорусском пограничье, особое внимание было уделено изучению проблем, связанных с адаптацией цыганских групп, которые всегда поддерживали определенную степень изоляции от иноэтнического населения и практически всегда находились на периферии социальной жизни общества. Во время экспедиции 2015 года в несколько населенных пунктов, расположенных по обе стороны пограничных районов России (Смоленск, Красное, Рудня, Маньково) и Беларуси (Витебск, пос. Езирищи) особое внимание уделялось изучению обычного права у цыган. Мы исходили из предположения о том, что границы этноса условны, редко совпадают и по-разному осознаются извне и изнутри. Положение цыган меняется с изменением границ в странах СНГ, и часто приводит к миграции групп цыган в соседние страны. Учет исторического и культурного контекста жизни цыган России и Бела-

руси, анализ социальной, экономической и политической ситуации в этих странах также представляется чрезвычайно важным.

Во время полевой работы мы обратили внимание на следующие факторы: разнообразие социального положения цыган и контрастную ситуацию в отношении доступности работы, жилища, услуг, школьного образования. Многие из цыган, с которыми мы встречались в Беларуси, жили во вполне удовлетворительных экономических условиях, в то время как другие, напротив, едва выживали в условиях крайней бедности. В области доступности для детей школьного образования ситуация тоже двойственна. Ранее цыгане могли обеспечить себе достаточно высокий уровень жизни, не имея образования, поэтому учёба в институте или в школе не обладала для цыган достаточным престижем. Сейчас многие понимают, что доступ к школьному образованию имеет фундаментальное значение для будущего цыганского населения, это означает создание условий для социальной мобильности и успешной интеграции в современное общество. Решительный отказ от традиционных форм жизнедеятельности – таких, как торговля и ремесла, сохранение которых стало невозможным в условиях индустриального общества, привел к маргинализации многих цыганских семей, стремительному обеднению и потере ориентации в новых жизненных условиях. Эти события во многом являются причиной сегодняшнего неблагополучного положения значительной части цыган России и Беларуси.

В настоящее время в Беларуси проживает 10 тысяч цыган, которые по численности занимают восьмое место среди народов, населяющих эту страну. Члены цыганских общественных организаций называют цифру гораздо большую – от 15 до 18 тысяч. Цыгане Беларуси, как и России, делятся на несколько этнических групп, отличающихся друг от друга диалектами, занятиями и другими локальными этнокультурными характеристиками. Среди них – польска рома, русска рома, литовска рома, небольшая часть – котляры, ловари, сэрвы. Все цыгане, как минимум трёхъязычные, они говорят на белорусском, русском и цыганском языках. По вероисповеданию белорусские цыгане православные христиане, часть из них исповедует католицизм. Впервые на территории Великого Княжества Литовского, в состав которого с середины 13 века входили белорусские земли, цыгане появились более пятисот лет назад.

Цыгане, проживающие на границе России в белорусском поселке Езерищи (около 20 семей), также относятся к этнической группе русска рома, находятся в постоянном взаимодействии с цыганами Невеля, Великих Лук, связи с российскими цыганами у них гораздо более интенсивные, чем с цыганами Беларуси (в том числе и брачные связи). Основное занятие этих цыган – торговля на рынках промышленными товарами, которые закупаются оптом в Москве. Многие цыгане держат скот, практически все занимаются огородничеством, ведут подсобное хозяйство. Администрация поселка уверяет, что никаких инцидентов в области межнациональных отношений не наблюдается.

Поскольку, несмотря на территориальную разобщенность и дисперсное расселение цыган, сохранилась особая цыганская культура, в которой значительную роль играет обычное право у цыган, мы уделили большое внимание изучению цыганского суда.

Цыганское право до сих пор остаётся вне поля зрения государственных правовых систем, а это означает, в частности, что никто не исследовал противоречия между обычным правом цыган и уголовным правом того или иного государства. При этом, совершенно очевидно, что противоречия между обычаями и традициями цыган и социальными нормами, принятыми окружающим большинством, неизбежны. Эти столкновения должны стать предметом особой области правоведения, готовой признать за инородными правовыми системами право на существование. Полное непризнание чуждой правовой системы, как это делается по отношению к цыганскому праву, может привести и часто приводит к ее криминализации. Например, отказ обращаться в полицию у цыган, зачастую вызван не отличиями в нормах поведения, а является реакцией на несправедливые, по мнению общины, действия полицейских. При этом, в отличие от норм окружающего общества, где вопрос о заведении уголовного дела решается государственными органами, у некоторых групп цыган был и остаётся так называемый цыганский суд. Такой суд - одна из немногих традиций, существующих ещё с «индийского» периода цыганской истории. Русска рома, проживающие на русско-белорусском пограничье, также часто прибегают к цыганскому суду в конфликтных ситуациях.

Еще со времени своего появления в Западной Европе, кочевники старались добиться неподсудности местным законам, что подтверждают соответствующие охранные грамоты, сохранившиеся в разного рода архивах Европы. Суть этих документов проста: цыганам даются гарантии безопасности, право на свободное передвижение и неподсудность местным законам. Охранные грамоты дают нам документальное доказательство существования цыганского суда, как устоявшегося института. Важно следующее: есть все основания полагать, что правовая автономия цыган существовала и была чем-то большим, чем случайное и частное явление. Она распространилась вплоть до Литвы; там она уже укоренилась к 1501 году, когда король Польши, Великий Князь литовско-белорусский Александр Казимирович, подтвердил льготы Василя

— воеводы цыган, предоставлявшие ему право вершить суд в спорах между его цыганскими подданными. Грамота до сегодняшнего дня хранится в Архиве Радзивиллов в Несвиже.

В целом ряде охранных грамот важное место занимает вопрос об улаживании межцыганских, внутренних конфликтов. Такие конфликты были неизбежны, поскольку в любой местности, где селились цыгане, возможности благотворительности, торговли, а также спроса на предлагаемые цыганами услуги со временем исчерпывались. Тем самым, неизбежны были попытки отдельных цыганских групп присвоить себе право на деятельность в той или иной местности. Такое соперничество побуждало предводителей просить у не цыган включения в охранные грамоты пункта о внутригрупповой дисциплине.

Мы постараемся проследить совокупность различных вариантов обычного права у цыган. Прежде всего, рассмотрим систему «трибунала» - крис или сэндо.

В этой системе каждый сам отстаивает свои права и права друзей и родственников. Обращение в официальные нецыганские инстанции, считается, за редкими исключениями, неприемлемым. В самом цыганском обществе также отсутствуют властные структуры, к которым можно было бы апеллировать. Ограбленному следует собрать друзей и отнять обратно свое имущество; тому, кто подвергся физическому насилию – добиться извинений от обидчика и его осуждения обществом; на нарушение правил гигиены можно ответить избеганием и отказом общаться. Тот, кто не отстаивает свои права и права своих близких, позорит себя. При этом насилия в цыганском обществе очень мало: все знают, как правильно поступать, все роли в расписаны заранее (например, старший – всегда прав, или невестка должна подчиняться свекрови), и обычно осложнений избегают.

Общей для цыган Беларуси и цыган других стран является система гигиены и обрядов, позволяющая делить мир на чистое и не чистое, законное и беззаконное и, в конечном счете, на дозволенное и запретное.

Крис или сэндо – глубинный элемент цыганской культуры и его можно возвести даже к индийскому панчаяту.

Крис или сэндо – это названия цыганского суда. В него входят, в основном, цыгане пожилого возраста; один из них ведёт суд. По сути, это общественное собрание, где разбирают конфликт и выносят решение, которое выполнялось беспрекословно, даже в том случае, если считают его несправедливым. Здесь не судят, а лишь предлагают пути разрешения спора; и до тех пор, пока согласие не достигнуто, суд продолжает заседать. Такое собрание может созываться либо по чьей-то жалобе, либо для решения тех или иных спорных общественных вопросов, для того, чтобы обвинить, или, наоборот, снять обвинения в несоблюдении ритуальной чистоты. Рассказывая о цыганском праве, нельзя пройти мимо запретов, связанных с телесной жизнью. Совершенно очевидно, что воспроизводство и брак лежат в основе цыганского права. Но что самое любопытное, при этом невозможна словесная формулировка закона — это табу, и закон силён именно этими запретами, и, оттого, что его нельзя ни сформулировать, ни обсуждать, он становится ещё сильнее.

Всё относящееся к браку, семье, даже целомудрие, запрещается называть вслух — это оскверняет. У цыган запрещается говорить об интимных подробностях сексуальной жизни. Объяснения не нужны, так или иначе — закон есть закон. Любые попытки объяснить или обосновать правовую систему лишь делают ее уязвимой.

Магирипэн, пыкылимос — система табу, где нечистыми считаются нижняя часть женского тела, женской одежды (юбка) и обувь, определённые виды пищи, употребляемой нецыганским населением и т.д. Вольно или невольно нарушивший табу член цыганского сообщества считается нечистым, осквернённым (магирдо) и изгонялся из сообщества на определённое время или даже навсегда. С таким человеком запрещён любой физический контакт, ему нельзя подавать руки, он становится как бы неприкасаемым, и нарушивший этот запрет сам становился «оскверненным». Система табу регулирует также многие виды занятий: нельзя работать водопроводчиком; запрещены все виды работ, связанные с очисткой от мусора или нечистот, с похоронным делом.

Половая жизнь цыган также подлежит контролю. Мужчинам и женщинам следует состоять в браке и иметь детей; холостых и бездетных осуждает общественное мнение. Невеста должна быть непорочна, традиционно брак у цыган прочен. Измена со стороны жены считается недопустимой; разводы очень редки. Система табу определяет и домашнюю жизнь цыган. Мужская и женская одежда при переезде с места на место всегда лежала отдельно; стирать её тоже нужно отдельно; отдельно стирают также одежду для верхней и нижней части тела. Цыган не прикоснется к еде, не помыв руки. Он также должен мыть руки после любых оскверняющих прикосновений, иначе его заклеймят и станут избегать. Цыгане не должны заводить дело на уже используемой другими семьями территории — будь то лужение и паяние, будь то торговля подержанными автомобилями или гадание. Поскольку любые сделки между собой совершались без каких-либо договоров или документов в письменном виде, верность данному слову имеет особую ценность для цыган и договаривающиеся стороны должны неукоснительно выполнять условия сделки. Цыганские суды

разрешали практически все возникавшие противоречия между членами цыганской общины. Например, один другому продавал лошадь или машину «в долг», то есть человек получал машину, а заплатить за неё должен был позднее, по договорённости – через месяц, или через полгода. В случае нарушения данного слова цыгане обращались в цыганский суд, и тому, кто нарушил договор по неуважительной причине, веры среди цыган больше не было, что значительно усложняло жизнь в общине. Если на суде нужно было подтвердить правдивость своих слов, цыгане обычно «клялись», держа икону в руках. Религиозность, боязнь наказания Божия за сказанную перед иконой неправду, заставляют окружающих верить такой клятве безоговорочно.

Председатели собрания (суда) выбирались по общему согласию участников из людей, известных своей справедливостью, компетентностью и ораторским искусством. Считается, что возраст и опыт такого человека гарантирует его от чрезмерной импульсивности и мстительности. Женщин на эту роль никогда не избирают, но пожилые женщины могут принимать некоторое участие в обсуждении. Однако дело решалось консенсусом. Высказывались практически все взрослые мужчины; иногда, по решению криса, к обсуждению привлекаются и женщины. Наказанием может быть оплата расходов на проведение собрания или какая-то степень отлучения от общества. Обычно все расходы на проведение собрания несёт сторона, которая требует разбора дела.

Многие нормы обычного права у цыган могут показаться постороннему наблюдателю абсурдными, непонятными и противоречивыми (например, присутствие женщин на более высоком этаже дома оскверняет обитателей нижних этажей), но при более подробном рассмотрении оказываются нужными для сохранения общинного самосознания. Именно тот факт, что цыгане на протяжении своей истории живут среди чуждых им культур, и привёл к возникновению некоторых правил, регулирующих их внутреннюю жизнь. Суть закона практически у всех этнических групп цыган состоит в нравственном поведении. У цыган существуют свои понятия об этически чистом поведении и о физической чистоте. Правила о телесной нечистоте не распространяются на маленьких детей, что показывает, что понятие этической чистоты не трактуется механически. Правовая система цыган предназначается только для них самих, даже их супруги не цыгане ею охватываются лишь частично; но, она, как правило, включает детей от смешанного брака.

Криминализация цыган происходит именно в условиях господства чуждого им права: например, их оскверняет личный обыск. В результате все реакции цыган на полицейские процедуры лишь подкрепляют мнение полиции об их виновности.

В любом обществе господствующая группа ищет преступные элементы преимущественно среди слабых меньшинств, как следствие — повышенная доля арестов и задержаний среди этих меньшинств. Сами полицейские не отрицают, что относятся к цыганам с повышенной подозрительностью. Свойственный цыганам ужас перед осквернением заставляет их признаваться в чем угодно, лишь бы поскорее отделаться штрафом или быть выпущенными под залог. Именно поэтому цыгане так часто дают взятки полиции, даже, если их документы в порядке, а такое понятие, как презумпция невиновности никогда не действовало и не действует в отношении цыган. Цыгане дают взятки за прекращение уголовных дел, а полиция арестовывает всё новых и новых цыган, зная по опыту, что из-за отсутствия правовых знаний и образования они скорее предпочтут предложить деньги, чем нанять адвоката. Кстати, опыт показывает, что ассимиляция цыган может привести к подлинной (а не воображаемой) криминализации: традиционные нормы ослабевают, а нормы господствующей системы права еще не действуют.

Даже поверхностный анализ обычного права у цыган показывает, что разработанная система позволяет им поддерживать порядок, по большей части обходясь без обращения к юридическим институтам окружающего общества. На самом деле именно неформальный контроль, пожалуй, наиболее эффективен, ведь он осуществляется открыто и у всех на виду. Как пример можно привести маленькую деревню или поселок, в котором нарушителю не уйти от общественного мнения, и это может оказаться эффективнее, чем наказание. Конечно, можно спорить о том, насколько такие методы применимы в современном урбанизированном обществе.

Дучыц Л.У., Клімковіч І.Я.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СТАРАЖЫТНЫЯ ПАМЯТНЫЯ КАЛОНЫ БЕЛАРУСІ

Цагляныя памятныя калоны вышынёй ад 3 да 12 і больш метраў на тэрыторыі Беларусі з’яўляюцца рэдкімі помнікамі гісторыі і архітэктуры малой формы. У асноўным яны зроблены па ўзорах антычных

калон (гладкія і круглыя ў сячэнні; шматгранныя ці прамакутныя ў сячэнні, звужаныя ўгары; састаўныя і інш.). На некаторых калонах ёсць нішы, дзе былі дошкі з надпісамі. Наверсе калон ставілі крыж або фігуру святога. Устаноўка такіх помнікаў вядома ў Заходняй Еўропе, пачынаючы з XV ст. [46, с.72-94].

Паколькі ў касмаганічных міфах каменны слуп уяўляецца цэнтрам сусвету, то ў народзе пра такія помнікі гэта абумовіла ўзнікненне шматлікіх паданняў і павер'яў. Многія з іх сугучны паданням і павер'ям пра помнікі археалогіі і сакралізаваныя прыродныя аб'екты (Французскі Помнік, Напалеонаўскі Слуп, Шведскі Слуп, Напалеонаўская Калона, Янаўская Калона і інш.).

У сучаснай беларускай літаратуры інфармацыя пра памятныя калоны вельмі лаканічная. Толькі тры з іх згадваюцца ў выданнях «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», якія выходзілі па кожнай вобласці ў 1980-я гады. Там улічаны помнікі ў г. Глыбокае, в. Лявонпаль Міёрскага раёна Віцебскай вобласці і в. Бездзеж Драгічынскага р-на Брэсцкай вобласці. Крыху больш звестак у гістарычна-дакументальных хроніках «Памяць», якія выходзілі па ўсіх раёнах у канцы XX – пачатку XXI стст. Там названы калоны ў Глыбокім, Лявонпалі (Міёрскі р-н), Бездзежы (Драгічынскі р-н), Мінску, Іўі, Іванаве, Вістычах (Брэсцкі р-н), Ятвеску (Шчучынскі р-н), Скрыгалаве (Мазырскі р-н).

У той жа час краязнаўчая і гістарычная літаратура XIX – пачатку XX стст. падае цікавую, хаця і кароткую інфармацыю. Некаторыя калоны былі выяўлены падчас экспедыцый Этна-гістарычнага цэнтра «Явар» за апошнія 15 гадоў.

Усяго на тэрыторыі краіны ўдалося сабраць інфармацыю пра 32 памятныя калоны. 13 з іх былі агледжаны ў час экспедыцый. 5 калон выяўлены на сучасных надрукаваных фота. Пры праверцы інфармацыі аказалася, што 5 калон не захаваліся да нашага часу, але яны вядомы па фота ці малюнку. Пра 9 калон ёсць апісанні, але на месцах інфармацыя яшчэ не праверана.

Пакуль што можна гаварыць пра канкрэтную дату ўзвядзення толькі адной калоны – у Лявонпалі Міёрскага раёна, на беразе Заходняй Дзвіны. Гэта цагляны атынкаваны слуп вышынёй каля 12 м. У народзе калону завуць Французскі помнік і лічаць, што яна ўзведзена ў памяць пра вайну 1812 года. Другое паданне гаворыць, што ў слупе быццам па загадзе пані Лапацінскай былі замураваны пакаёўка Марыя і каваль Васіль. Згадкі пра гэты помнік у краязнаўчай літаратуры даволі частыя [22, с. 556]; [25, с. 3]; [38, с. 22]; [40, с. 224]; [41, с. 132-133]. Першым калону ўзгадаў Ф.В. Пакроўскі [25, с. 3]. А. Гедэман ў кнізе «Historja powiatu Braslawskiego» (1930 г.), спасылаючыся на Сар'янскі архіў Лапацінскіх (Т.ІІІ) (в. Сар'я цяпер адносіцца да Верхнядзвінскага р-на Віцебскай вобл.), цытуе запіс уладальніка маёнтка Лявонпаль Яна Нікадзіма Лапацінскага ад 22 верасня 1791 г.: «Каб увекавечыць Канстытуцыю 3 Мая я загадаў вымураваць слуп высокі па майму малюнку, на адкрытым месцы, над самай Дзвіной...» Далей паведамляецца, што асвяціў калону Юзаф Лапацінскі, біскуп Жмудскі, брат Яна Нікадзіма [41, с. 132-133]. Такім чынам, ёсць пісьмовае падцверджанне часу і мэты ўзвядзення калоны ў Лявонпалі.

У краязнаўчай літаратуры з Канстытуцыяй 3 Мая 1791 г. звязваюцца калоны ў Вістычах Брэсцкага р-на [18, фота], у Глыбокім [40, с. 48-52]. Такое ж меркаванне зафіксавана і ў в. Бездзеж Драгічынскага р-на [2, № 107] і Баяркі Лідскага р-на [2, № 112]. Але доказаў гэтаму пакуль што няма.

У Скоках на Брэстчыне, паводле экспедыцыйных запісаў Этна-гістарычнага цэнтра «Явар», пра калону вышынёй 7 м, падобную да калоны ў Лявонпалі, людзі расказвалі, што па адной з версій падання, яна ўзведзена ў памяць Канстытуцыі 1791 г., а па другой – яе ўзвяла руская імператрыца Кацярына ІІ [2, № 116]. Брэсцкі даследчык А.А. Гладышчук вывучыў мемуары пісьменніка Юльяна Урсына Нямцэвіча (1758 – 1841 гг.), які нарадзіўся ў маёнтку Скокі, і прыйшоў да высновы, што калона была ўзведзена ў сярэдзіне XVIII ст.

Пісьменнік узгадвае гэту калону ў свае дзіцячыя гады. Значыць, яна існавала яшчэ да часу прыняцця Канстытуцыі ў 1791 годзе. Помнік і цяпер завуць "Рахвал" таму, што некалі наверсе была скульптура Св. Рафаіла – анёла-цаліцеля. Паводле высноў А.А. Гладышчука, калону ўзвёў бацька Юльяна Нямцэвіча і наверсе ўладкаваў менавіта скульптуру Св. Рафаіла таму, што з яго 15 дзяцей палова памерла ў дзіцячым узросце [5, с. 93-95].

Падобная калона ў г. Глыбокае Віцебскай вобласці знаходзіцца на могілках і мае вышыню 9 м. Яна ўзведзена на кубападобным пастаменце ў гранях якога былі чатыры чыгунныя пліты-клеймы з лацінскімі надпісамі (не захаваліся). У верхняй частцы калоны паясы, расчлянёныя нішамі. Упершыню ў літаратуры яе згадаў глыбоцкі краязнаўца Г. Вінча ў 1903 г. у часопісе «Tygodnik ilustrowany». Ён прывёў мясцовыя версіі прычын узвядзення калоны: яна азначала месца старога касцёла; пастаўлена там, дзе біліся два браты з-за нейкай панны і абодва загінулі [52, с. 554]. Пазней браслаўскі гісторык А. Гедэман пісаў, што калона з'яўляецца памяткай пра пэўную падзею канца XVIII ст. Ён таксама адзначаў, што ў 1930-я гады ў горадзе ўжо ніхто не мог успомніць, чым завяршалася калона, казалі толькі пра буслянку. Народная назва «Напалеонаўская калона», па высновах А. Гедэмана, з'явілася толькі ў пачатку XX ст. У 1930-я гады Глыбоцкае

аддзяленне Польскага краязнаўчага таварыства атынкавала калону [40, с. 48-52]. Інфармацыя пра гэты помнік утрымліваецца ў публікацыях Т. Буйніцкага [37, с. 16] і А. Сабалеўскага [31, с. 83-84].

З Канстытуцыяй 3 мая 1791 г. часта звязваюць калону ў в. Бездзеж Драгічынскага р-на, але мясцовыя жыхары ў большасці лічаць, што яна ўзведзена ў гонар перамогі канфедэратаў пад кіраўніцтвам Міхала-Казіміра Агінскага над рускім войскам [2, № 107]. Сапраўды, тут 8 верасня 1771 г. адбылася бітва паміж войскам Барскай канфедэрацыі (вайскова-палітычнага аб'яднання шляхты ў 1768 – 1772 гг. супраць караля Станіслава-Аўгуста Панятоўскага і царскай Расіі) з рускім войскам, якое ўзначальваў генерал А.А. Албішаў [3, с. 256-258]; [39, с. 163]. Варта згадаць, што памяць пра ваенныя дзеянні Барскай канфедэрацыі доўга трымалася ў народнай свядомасці. Ёсць звесткі, што Уладзіслаў Плятар недалёка ад Раперсвіля ў Швейцарыі ў памяць стагоддзя канфедэрацыі ўстанавіў высокую цагляную калону [14, с. 29-38].

Да канца XVIII ст. паданне адносіць і ўзвядзенне пяці высокіх асобных калон у каталіцкай частцы могілак г. Петрыкава Гомельскай вобласці. Лічыцца, што калоны пабудаваны ў знак пратэсту супраць трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай у 1795 г. [10, с. 22].

У 1825 г. каталіцкі свет адзначаў 1500-годдзе Усяленскага (Нікейскага) сабора, дзе былі зацверджаны галоўныя догмы і сімвалы хрысціянскай веры. Папа Рымскі Леў XII аб'весціў гэты год юбілейным. У касцёлах Беларусі святкаванні праходзілі ў пачатку 1826 г. Менавіта тады на ўскраіне Мінска ў гонар такога юбілея была ўзведзена калона, што і дало назву Юбілейнай плошчы. Меркавалася побач з калонай узвесці касцёл. Існуе і другое меркаванне, што гэтая калона была ўзведзена ў памяць пра збаўленне ад халеры [36, с. 110]. З выратаваннем ад халеры ў 1870 годзе звязваюць узвядзенне калоны ў в. Лемяшэвічы каля Пінска. У нішы быў пастаўлены абраз з выявай Св. Антонія Пячэрскага і Іакава [17, с. 82].

У Чарнаўчыцах каля Брэста цагляны слуп з чугунным крыжам наверсе быў пастаўлены нібыта ў 1600 г., у год заснавання царквы [26, с. 101]. Яшчэ ў канцы XIX ст. пры дарозе з мястэчка Іўя ў мястэчка Субоцнікі стаяла трохчастная калона. Паводле падання, у канцы XVI ст. уладальнік Іўя, кальвініст Кішка, выгнаў бернардзінцаў. Яны пайшлі і, калі былі ужо за 2 вярсты, то Кішка аслеп. Тады ён загадаў вярнуць мніхаў і аддаў ім касцёл з кляштарам. На тым месцы, адкуль вярнулі мніхаў, паставілі слуп [43, с. 62-63].

Ва ўрочышчы Пясечна каля в. Аснежыцы Пінскага р-на, на тэрыторыі былога маёнтка захавалася калона, узведзеная ў 1897 г. памешчыкам у памяць пра сваіх памерлых дзяцей. Некалі наверсе знаходзілася скульптура Св. Яна [2, № 107; 4, с. 376; 23, с. 525].

Чатыры калоны вышынёй звыш 3 м у пачатку XX ст. (да 100-годдзя падзей вайны 1812 г.) памешчык Каладзееў узвёў каля в. Студзёнка побач з г. Барысавам на месцы пераправы французскай арміі. На асобных табліцах на калонах былі надпісы [29, с. 48].

Некалькі калон, паводле паданняў, былі ўзведзены на месцах забойстваў. Так, у в. Немірова Ушацкага р-на калону нібыта паставіў у 1591 г. Фрэдэрык Шчыт у памяць пра сябра Стэльніцкага, які загінуў у паядынку [49, с. 96]. У 2009 г. мясцовыя жыхары згадвалі, што калона стаяла яшчэ пасля II сусветнай вайны і наверсе быў крыж. Побач з вёскай існаваў маёнтак. У народзе узвядзенне калоны звязваецца з князем Нямірам [2, № 97].

У г. Іванаве Брэсцкай вобл. (Янаве) быў каменны слуп з некалькіх частак і наверсе крыж. Лічылася, што калона пастаўлена ў памяць іезуіта Андрэя Баболі, забітага тут казакамі ў 1657 г. за распаўсюджванне каталіцызму [20, с. 46; 32, с . 5; 48, s. 76]. Паводле Супрасльскага летапісу, у 1497 г. па дарозе з Вільні ў Кіеў, у мястэчку Скрыгалаў на Мазыршчыне, спыніўся кіеўскі мітрапаліт Макарый. Перакопскія татары дамагаліся, каб ён заклікаў народ да пакорлівасці і каб праваднікі паказалі шлях у глыб беларускіх земляў. Мітрапаліт адмовіўся і быў забіты. Ворагі адсеклі яму галаву і на дошцы пусцілі ўніз на Прыпяці. Цела мітрапаліта перавезлі ў Кіеў і мошчы яго змясцілі ва Уладзімірскім кафедральным саборы. У 1897 г. да 400-годдзя забойства ва ўрочышчы Грычына на беразе Прыпяці узвялі цагляную калону вышынёй звыш 5 м. [2, № 121; 11, с. 103-127; 21, 48-49]. У 1907 г. у Скрыгалаве адбываўся хрэсны ход з часцінкамі мошчаў Св. Макарыя, якія прывезлі з Кіева ў маленькай грабнічцы. Хрэсны ходам неслі іх да століка перад іконай Св. Макарыя, якая знаходзілася ў нішы каменнага слупа. Пасля малення мошчы перанеслі ў мясцовы храм [9, с. 464-466].

У пяці месцах калоны былі пастаўлены на каталіцкіх могілках. Гэта ўжо ўзгаданыя калоны ў Глыбокім і Петрыкаве. Захаваліся яны таксама на могілках каля в. Фашчаўка Шклоўскага р-на, в. Калдычэва Баранавіцкага р-на і в. Баяркі Лідскага р-на.

У Фашчаўцы калона чатырохгранная, складзена з чырвонай цэглы, завужаная да гары і наверсе – драўляная скульптура. У народзе калону называюць Фашчаўская Калона, або Фашчаўскі Ёлуп. Лічыцца, што помнік ўзвялі каталіцкія мніхі на месцы пахавання частак Святога Крыжа Гасподня і мошчаў Св. пакутніка Сімпліцыяна. Святыні спачатку захоўваліся ў касцёле, але пасля паўстання 1830 – 1831 гг., калі расійскія ўлады пачалі праследаванне католікаў, то вернікі перанеслі часткі крыжа і мошчаў на могілкі і

зрабілі калону, а наверсе ўсталявалі скульптуру Св. Сімпліцыяна. Цэглу нібыта прывозілі з Варшавы [2, № 52; 15, с. 402-403].

У Калдычэве таксама чатырохгранная калона завужаная ўгары і на ёй дошка з польскамоўным надпісам, які сведчыць, што гэта помнік дзядзьку Філіповічу [2, № 143]. Падобная калона знаходзіцца на могілках у в. Баяркі. Па мясцоваму паданню, яна нібыта ўсталяваная ў памяць Канстытуцыі 3 мая 1791 г. [2, № 112].

З надмагільным помнікам нейкага арыяніна сярэдзіны XVII ст. звязваюць вельмі высокую цагляную калону (чатырохгранную, завужаную ўгары), якая захавалася паміж вёскамі Курчоўцы/Куклі/ Праважа ў Воранаўскім р-не на Гродзеншчыне. Нібыта раней тут было 5 такіх абеліскаў, і, паводле падання, на адным з іх быў гадзіннік [13, с. 8; 2, № 53]. Гадзіннік фігуруе і ў паданні пра падобную, але крыху ніжэйшую, калону каля в. Алексічы Зэльвенскага р-на. Мясцовыя старажылы называюць яе Шведскі Слуп, Сапежынскі Слуп, або Напалеонаўскі Слуп і гавораць, што калону ўзвялі ці то шведы ў 1708 г. як падзяку насельніцтву за падтрымку, ці то сам Напалеон, калі адступаў. Памятаюць на калоне металічную шыльду, якая знікла ў час II сусветнай вайны, але сэнс надпісу ўжо ніхто не памятае [2, № 70; 30, с. 45-53; 34, с 28-29; 47, s. 35].

Пра мінскія калоны, як надмагіллі, ёсць інфармацыя сярэдзіны XIX ст. Згадваецца, што за Ігуменскай заставай (у бок г. Чэрвеня) стаялі тры цагляныя калоны з чарапічным дахам. На двух з іх былі польскамоўныя надпісы, а на трэцяй надпіс па-руску. У перакладзе з польскай надпіс на адной быў «3 мая 1800 г....для людзей чэсных», а на другой – «15 жніўня 1812 г. Ігнацій Свентаржэцкі». Па сведчанні старажылаў, (сярэдзіны XIX ст.) гэта помнікі над магіламі братоў Свентаржэцкіх, якія загінулі падчас дуэлі з-за нейкай паненкі. На трэцяй калоне ў перакладзе з рускай мовы быў надпіс «1 жніўня 1855 г.» Паводле падання, гэты слуп пастаўлены над магілай нейкай Феафілы Міладоўскай, якая памерла ў Мінскім турэмным замку, што знаходзіўся непадалёк. Менавіта на гэтым месцы быў спачатку могільнік Рохптанскага кляштара [27].

У літаратуры канца XIX ст. шмат згадак пра калону (Шведскі Слуп, Напалеонаўскі Слуп) вышынёй каля 10 м. непадалёк ад царквы в. Ятвеск Шчучынскага р-на. Цяпер яна выглядае як слуп, складзены з чырвонай цэглы. Па ранейшых апісаннях на ёй праглядаліся тры часткі. Ніжняя і сярэдняя часткі мелі па 14 граней, а верхняя 8 граней. Раней калона была атынкаваная, але ўжо ў канцы XIX ст. тынкоўка амаль абсыпалася, і грані вельмі слаба праглядаліся. Пра помнік зафіксавана некалькі паданняў: на гэтым месцы быў сталічны горад; слуп азначаў нейкую мяжу; пан замураваў дачку, каб не ішла замуж за бедняка. У адным з расказаў гаворыцца пра крыж наверсе калоны. Нейкі селянін з суседняй в. Крывулькі зняў крыж і аднёс яго дахаты. У тую ж ноч у яго прапалі дзве «рагатыя жывёліны» і пачаліся няшчасці ў гаспадарцы. У сне яму аб'явіўся старац і загадаў аднесці крыж на месца. Чалавек аднёс крыж і паставіў каля слупа. Няшчасці спыніліся. Потым крыж перанеслі ў царкву [1,с.112-113; 25,с.30]. У наш час тут распавядаюць пра сталічны горад [2, № 70]. У кнізе «Памяць. Шчучынскі р-н» прыведзена паданне, дзе гаворыцца, што дачка пана пакахала дворніка Янку. Яны чакалі дзіця і збіраліся пабрацца шлюбам. Пан даведаўся, загадаў забіць хлопца, а дачку закапаць жыўцом у яму. Калі прайшоў час, то бацька пашкадаваў дачку і паставіў ёй помнік [24, с. 493].

У 1920-я гады яшчэ стаяла калона пры дарозе каля мястэчка Камень на Валожыншчыне. Пра яе таксама вядома некалькі паданняў: азначала мяжу; узвялі шведы для лепшай арыентацыі; наверсе калоны ляжала шведская пальчатка, і казалі, што швед прыйдзе за ёй [51, с. 9]. У 1995 г. старажылы памяталі пра калону і паданне пра шведскую пальчатку, а таксама распавядалі, што знішчылі помнік у час будаўніцтва дарогі Івянец –Дзяржынава [8] . Магчыма, гэта была тая калона, якую ўзвялі на памяць пра паражэнне войска Яна Ольбрахта ў 1498 г. [46, с. 88].

У сярэдзіне XIX ст. пры ўездзе ў Нясвіж стаялі калоны са скульптурамі Божай Маці, Ісуса Хрыста і Іаанна Прадцечы [35, с. 65], а пры ўездзе ў Лагойск з боку Мінска на высокім каменным слупе была статуя Св. Яна ў пазалочаным арнаце, ў адной руцэ з крыжам, а ў другой з галінкай [16, с. 1] .У Пінску паблізу касцёла знаходзіліся дзве калоны –адна з фігурай Іаанна Хрысціцеля, а другая з фігурай Багародзіцы. Першую паставіў пінскі паштмайстар Вінскі, а другую правізар Рудзінскі ў памяць дазволу свабоднага адпраўлення богаслужэння ў Камуністычным касцёле [28].

Захаваўся яшчэ шэраг памятных калон. Так, у Жырмунах Воранаўскага р-на, у 2 км ад брамы былога маёнтка, стаіць калона, якая нібыта была ўзведзена князем Радзівілам. Наверсе раней знаходзілася скульптура Св. Яна з кнігай, крыжам і мячом у руках [33, с. 250]. Ёсць чатырохгранная калона з крыжам наверсе каля в. Здзітаў Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобласці [2, № 107]. Захаваліся і рэшткі калоны каля маста ў мястэчку Наваельня Дзятлаўскага р-на Гродзеншчыны [6, с. 118-119].

У в. Касцянева Шчучынскага р-на пры дарозе яшчэ ў 1982 г. стаяла цагляная калона [7]. Побач некалі знаходзіўся маёнтак роду Кастравіцкіх [44, с. 455]. Помнік разабралі ў канцы XX ст. Паданняў зафіксаваць не ўдалося [2, № 53]. Стаяла памятная калона з крыжам наверсе на плошчы ў мястэчку Дзярэчын Зэльвенскага р-на [50, фота].

Такім чынам, як бачна з прыведзеных звестках, датыроўка такіх помнікаў ад XV да пачатку XX стст. Яны вартыя дзяржаўнай аховы і вывучэння ў кантэксце еўрапейскай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Археологические известия и заметки, издаваемые Императорским археологическим обществом. Т.II. № 3–4. – М., –1894. – С. 112–113.
2. Архіў Этна-гістарычнага цэнтра "Явар". – № 52, 53 (2005 г.), № 70 (2007 г.), № 97 (2009 г.), № 107 (2010 г.), № 112, 116 (2011 г.), № 121 (2012 г.), № 143 (2014 г.).
3. Гарады і вёскі Беларусі. Брэсцкая вобл. Т.3. Кн.1.Энцыклапедыя. Мн. Бел. энцыкл. імя П. Броўкі, 2006. – 524с.
4. Гарады і вёскі Беларусі. Брэсцкая вобл. Т.4. Кн.II. Энцыклапедыя. Мн. Бел. энцыкл. імя П. Броўкі, 2007. – 606с.
5. Гладышчук А.А. Цагляная калона ў аколіцах Скокаў (Брэсцкі раён) – выдатны помнік эпохі асветніцтва /А.А. Гладышчук //Вестник Брестского государственного технического университета. Гуманитарные науки. – 2002. – № 6. – С. 93–95.
6. Грунтов С.В. Историко-культурный ландшафт Гродненской области /С.В. Грунтов // Этно-культурные процессы Гродненского Понеманья в прошлом и настоящем.– Мн.: Беларуская навука, 2014. – С. 103–122.
7. Дучиц Л.В./Л.В Дучиц / Отчет о полевых исследованиях в среднем течении басейна Западной Двины и в Щучинском, и в Слонимском районах Гродненской обл. в 1982 г.// Архіў археалагічнай дакументацыі Інстытута гісторыі НАНБ. Справа № 811. – 29 сл. 77 ил.
8. Дучыц Л.У./ Л.У Дучыц / Справаздача аб раскопках курганоў у Глыбоцкім и Валожынскім раёнах у 1995 г. // Архіў археалагічнай дакументацыі Інстытута гісторыі НАНБ. Справа № 1563.
9. Епархиальная хроника. Торжество в Скрыгалове. //Минские Епархиальные ведомости. Часть неофиц. – 1907. – № 23. – С. 464–466.
10. Занкевіч І. Геаметрыя петрыкаўскіх калон / І. Занкевіч// Культура. – 2009 –. №23. – С.22.
11. Киселев В. «я отдаю себя воле Божией…»/ В. Киселев //Палессе. – 1998. – № 3– 4 (8–9). – С. 103–127.
12. Конопацкий Г. Памятники старины (с. Ятвеск Гродненского уезда) /Г. Конопацкий / /Гродненские губернские ведомости.–1894. – №3.
13. Круцікаў У., Бурачэўскі М. Абеліск ля Курчоўцаў /У Круцікаў, М. Бурачэўскі //Наша слова. – 2008. – №2. – С. 8.
14. Мацвейчык З. Уладзіслаў Плятар і раперсвільскі музей /З. Мацвейчык //Спадчына. – 2003. – № 4–5. – С. 29–38.
15. Могилевщина – мой любимый приднепровский край. Могилев: Могилевская обл. укрупн. тип. – 2007. – 831с.
16. Москалевич Р.(священник). М. Логойск, его историческая судьба в церковном и гражданском отношении ./ Р. Москалевич //Вестник Западной России. – 1870 .– Т.2. – Кн.4. – С. 1–44.
17. Описание церквей и приходов Минской епархии. Пинский уезд. Мн. Типо-литография Б.И. Соломонова. – 1879. – 210с.
18. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Брэсцкі р-н. Мн. БЕЛТА, 1998 – 571с.
19. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Глыбоцкі раён. Мн. Бел. энц. ім. П. Броўкі, 1995. – 451с.
20. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Іванаўскі раён. Мн. БЕЛТА, 2000 – 590с.
21. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Мазырскі раён. Мн. Мастацкая літаратура, 1997 – 574с.
22. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Міёрскі раён. Мн. Беларуская навука, 1998 – 627с.
23. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Пінскі раён. Мн. БЕЛТА, 2003 – 621с.
24. Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка. Шчучынскі раён. Мн. Бел. энц. ім. П. Броўкі, 2001 – 588с.
25. Покровский Ф.В. Археологическая карта Виленской губернии /Ф.В. Покровский. – Вильна. Тип. А.Г. Сыркина, 1893 – 164с.
26. Покровский Ф.В. Археологическая карта Гродненской губернии/Ф.В. Покровский. – Вильна. Тип. А.Г. Сыркина, 1895 – 165с.
27. Рюмин В. Взгляд русского на обычай ставить придорожные кресты в Зап. России /В. Рюмин // Минские губернские ведомости. 1868. -- № 31,35.
28. Рюмин В. Статуи римско-католических святых, каплицы и т.п. памятники в Западной России /В. Рюмин// Минские губернские ведомости. 1868 . -- № 35.
29. Самцэвіч В. Помнікі кампаніі 1812 г. у Барысаве /В. Самцэвіч. //Наш край. 1926. – № 10–11 (13–14). – С. 46–48.
30. Скобла М. Мястэчка Дзярэчын /М. Скобла //Наша вера. № 3(9). –1999. – С. 45–53.
31. Соболевский А. Глубокое. Очерки истории /А. Соболевский.
Мн., Медисонт. 2012. – 130с.
32. Ставрович Ф. Опыт исторических и этнографических исследований о Северо-Западном крае./ Ф. Ставрович. Вильна. Печатня А.Г. Сыркина. 1870. – 98с.
33. Федорук А.Т. Старинные усадьбы Гродненщины./А.Т. Федорук. Мн., Беларусь. 2014. – 543с.
34. Чыгрын С. Краязнаўчымі сцежкамі Зэльвеншчыны./ С.Чыгрын. Мн., Кнігазбор. – 2013. – 147с.
35. Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю/П. Шпилевский. Мн., – Полымя. – 251с.
36. Шыбека З. Старонкі жыцця дарэвалюцыйнага горада. Мн., 1994. – 341с.
37. A.Jel .Skryhalyw // Siownik geograficzny Krylestwa Polskiego i innych krajyw siowiacskich. – T.X. – Warszawa. Druk "Wieku", 1889 – S. 720–721.
38. Bujnicki T. Pamкtki historyczne Wilecszczyzny i Nowogrydczyzny /T.Bujnicki. – Wilno, 1935. – 38s.
39. F.S. Bezdzieї. //Siownik geograficzny Krylestwa Polskiego i innych krajyw siowiacskich. – T.1. – Warszawa. Druk "Wieku", 1880 – S. 163.
40. Halicki B. Dolina Dџwiny /B.Halicki // Ziemia. – 1931 – № 12. – S. 220–225.
41. Hedeman O. Historja powiatu Braslawskiego./O.Hedeman. -- Wilno. 1930. 483s.
42. Hedeman O. Glкbokie. /O. Hedeman. -- Wilno. 1935. – 59s.
43. Jankowski Cz. Powiat Oszmiacski. Materiaiy do dziejyw ziemi i ludzi./ Cz. Jankowski. Cz. III. Petersburg-Krakyw. – 1896. – 219s.
44. Koњcieniewo //Siownik geograficzny Krylestwa Polskiego i innych krajyw siowiacskich. – T.IV. – Warszawa. Druk "Wieku", 1883 – S. 455.
45. Kowalczyk J. Wioskie traktaty architektoniczne jako џrydi majsterszykyw krakowskich / J. Kowalczyk //Biuletyn historii sztuki. – Rok XXX. N . 2. Warszawa., 1968. – S. 173–190.
46. Jopacicski H. Pomniki / H. Jopacicski //Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana. T. IV. Warszawa., 1978. – S. 72–94.
47. Lorentz S. Wycieczki Sionimskie / S. Lorentz.– Sionim. 1933. – 39s.
48. Marczak M. Przewodnik po Polesiu /M. Marczak . Lwyw. 1935. –159s.

49. Niemirowo. //Siownik geograficzny Krylestwa Polskiego i innych krajyw siowiacskich. – T.VII. – Warszawa. Druk "Wieku", 1886 – S. 96.
50. Rewiecska W. Miasta i miasteczka w pylnocno-wschodniej Polsce/W. Rewiecska. Wilno. 1938 – 144s.
51. Sawicki L. Notatki krajoznnawcze z terenu Nowogrydczyzny /L. Sawicki//Ziemia. 1929. – N 1.– S. 8–11.
52. Wincza H. Miasteczko Glкbokie /H. Wincza //Tygodnik ilustrowany. 1903. N 28. – S. 554.
Подпісы пад фота:
Фота 1. Калона, прысвечаная Святому Рафаілу (Рахвал). В. Скокі Брэсцкі р-н.
Фота 2. Надпіс на калоне Св. Рафаіла.
Фота 3. Калона на могілках у г. Глыбокае Віцебскай вобл. ("Напалеонаўская калона").
Фота 4. Калона у в. Скрыгалаў Мазырскага р-на, пастаўленая быццам на месцы гібелі пакутніка мітрапаліта Макарыя.
Фота 5. Надпіс на калоне Св. Макарыя.
Фота 6. Калона, прысвечаная Святому Сімпліцыяну (Хвашчаўскі Ёлуп), в. Фашчаўка Шклоўскага р-на.
Фота 7. Рэшткі драўлянай скульптуры Св. Сімпліцыяна на версе калоны ў в. Фашчаўка Шклоўскага р-на.
Фота 8. Калона на могілках у в. Калдычава Баранавіцкага р-на.
Фота 9. Надпіс на калоне ў в. Калдычава Баранавіцкага р-на.

Журавлёва А.А.
(Украина, г. Киев)

ВОПРОСЫ МОТИВАЦИИ ИЛИ КАК Я СТАЛ ЭКОПОСЕЛЕНЦЕМ (ЭТНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)

В Украине, как и во всем мире, наблюдается тенденция к ухудшению экологической ситуации. Возможно, истоки данной проблемы следует искать в образе мышления современного общества. Известно, что коллапс экономики времён Второй мировой предоставил главенствующую роль культуре потребления, постепенно возвысив её к степени «культа». Реакция последовала незамедлительно. Уже в 1960 – х были созданы первые коммуны хиппи («Фандхорн», Шотландия). Со временем подобные единичные образования объединились в Мировой системе экопоселений (Global Ecovillage Network), программа развития которых утверждена и поддерживается ООН.

Интересно, что Западная модель экопоселений не прижилась на постсоветском пространстве. Здесь, к началу 1990-х, что называется как раз вовремя, подоспели работы В. Мегре (кстати, выходца с Украины), удачно объединив политически независимые государства (Беларуси, Украины, России и др.) общей идеей «родовых поместий». Более чем 15 – летняя история существования данного «феномена» ныне требует серьезного научного анализа. Частично ознакомиться с отечественным вариантом развития движения автору удалось на первом всеукраинском «Дне экопоселений и родовых поместий Украины», который состоялся 19 – 20 сентября 2015 г. в Национальном музее народной архитектуры и быта Украины, г. Киев.

Заметим, что успешный исход «разведки» всегда зависит от степени подготовленности самого этнолога. Поэтому, с нашей стороны был проведен предварительный мониторинг вебсайтов, составлен ориентировочный опросник. Первоначально, используя метод включенного наблюдения мы старались понять, что представляют собой экопоселения глазами самих поселенцев. Далее, в ходе исследования, на первый план был выдвинут вопрос о первичной мотивации создания поместья. Хотелось бы поделится несколькими историями.

К примеру, художник из поместья «Виктория» рассказывает, что в определенный период жизни страдал от наркозависимости. Эту и другие проблемы его знакомые связывали с тем, что Василий не был крещен. По его словам, послушав советчиков, он на какое-то время становится на «путь самопознания через те ценности, которые описаны в Библии» (ВС), но так и не находит ответов. Особенно остро вопрос об изменении прежнего образа жизни встает с появлением первенца. Идеи В. Мегре впервые услышал по радио. В тот же момент побежал к жене, мол «Вика, послушай, что-то такое сказочное…» (ВС). Интересно, что будущее место жительства избралось с учетом наличия привязки «Места» к «Роду».

В этом же контексте, значение рода подчеркивает и другой информатор: «От своего рода никуда не денешься. Кровь – не водица» (СП). Свою историю Светлана начинает с заявления о том, что ее предки были куркулями, но потом добавляет, что лучше обозначить их как людей, которые «знали, и любили, и умели жить на земле» (СП). К подобным людям она надеется причислить и себя. Сама Светлана Ивановна родилась и выросла в селе. Вспоминает, как чувствовала недостаток земли, имея в своем распоряжении всего 32 сотки. Состояние общей неудовлетворенности жизнью усиливалось на фоне семейных неурядиц, что, в конечном итоге, вывело её на путь «ищущего». В определенный момент к ней попадает эпизод с книги, напечатанный на развороте газеты (удивительно то, что этот «листочек» привез ее брат с Мурманска, завернув в него рыбу). Не зная что это, откуда, Светлана надеется когда-нибудь

отыскать полный текст. Через 4 года тот же брат привозит ей несколько книг Владимира Николаевича, просто «почитать». Из слов информатора: «я ночи напролет не спала – читала, а потом будто взлетела».

С Александром нас познакомили организаторы фестиваля, заметив, при этом, что его экопоселение ныне является одним из наиболее успешных. Пересказывая опыт этого молодого человека, хотелось бы отметить следующее. Будучи студентом, годам эдак к 18-ти, он уже пил и курил. Где-то на втором курсе, ему попались кассеты Жданова о вреде алкоголя и табака. Неизгладимое впечатление оставила та часть, где поднимался вопрос о существовании так называемой Директивы А. Далласа. Речь шла об уничтожении Советского Союза изнутри, путём внедрения разврата и проч., что и вызвало у многих, в том числе и у Саши, ответную реакцию. По словам респондента, он «через 3 дня уже бросил все это [пить и курить – **А.Ж.**]» (АС). Вскоре, последовали книги о здоровом питании (Дж. Осава «Макробиотика дзен») и духовном развитии (А. Новых «Сэнсэй»). Поиск был окончен с книгами «Анастасии»… Отдельный интерес представляет история создания самого поселения – Емельяновки (Житомирская область). Лет 9 назад (2005 – 2006 г.) это «селение-призрак» было буквально воскрешено руками Тамары Кучерук. «Проезжая мимо» она узнала, что в тот момент в поселке была прописана всего одна жительница. Дала объявление в газету «Быть добру» с информацией о том, что имеется огромное количество свободной земли. В итоге, ныне, селение насчитывает 19 семей.

Далее, считаем уместным изложить значительную часть текста следующего интервью. «Жила – была девочка Юля и поехала она в Крым отдыхать. И одна знакомая дала ей книги Анастасии про кедрик. Просто про кедрик. Сидела она, читала эти книги на лавочке, а потом поняла, что сидит она под ливанским кедром. Была она в этот период очень больна, там, низкий гемоглобин, стоял вопрос о госпитализации, позвонила она к своему врачу любимому и сказала ему, что есть тут кедры, а он и говорит: «Бегом, мол, в ботанический сад и сиди там часами. Читать книги и ничего больше не делать, по горам еще лазить». Вот так она три – четыре года подряд поездила и вырвалась из того круга неприятного, который был. Ну и конечно, начала потом интересоваться, есть ли такие люди и чем они занимаются…а дальше потихонечку…» (ЮД). Стоить заметить, что своих родителей Юлия называет «садоводами-любителями», хотя по образованию они биологи. Нынче она, так же как и они ранее, занимается выращиванием различных сортов деревьев, постепенно прививает эту любовь к живому своим детям.

Во всех этих, да и во многих других случаях, мы видим наличие так называемой кризисной точки, или точки невозврата, за которой непременно следует радикальная трансформация предыдущей формы бытия. Можем также предположить, что сам процесс создания родового поместья, на какое-то время выступает в качестве мощного психотерапевтического средства. Первоначально, это вызывает появление таких состояний, как умиротворение, творчество, гармония и др. Конечно, мы не сводим всё разнообразие возможных «побуждений» к единому механизму переживания психотравмирующего события, однако, «для себя», сохраним его в папку с пометкой «важно».

В завершении, обратим внимание на несколько иное восприятие идеи о «родовом поместье», жительницы поселения «Ладославное» (Киевской области) – Оксаны. Решение о переезде было принято ее родителями, Оксане предоставили лишь право выбора. И хотя первые годы существования поместья вызывают у нее ассоциацию с «освоением целины», мы не заметили в её словах, ни капли сожаления о ранее принятом решении. Задумываясь о том, что могло «заставить» изменить прежнее русло течения жизни, она говорит, что у них в семье «всё началось с поиска альтернативного, иного, не то, чтобы лучшего, а просто, близкого их душе, смысла» (ОБ). К «плюсам» экопоселения девушка относит то, что у нее появилось широкое поле для творческой деятельности, значительно улучшилось самочувствие. На природе она стала менее подвержена истерикам (столь частым в городе), у ее брата, страдающего ДЦП, постепенно улучшилось общее состояния здоровья, хотя некоторые проблемы все же остались. «Ладославное» – это также интересный пример создания самого поселения. По рассказам, сначала, «методом проб и ошибок» был подобран коллектив единомышленников (ныне насчитывает 23 семьи). А дальше, уже все вместе искали, распределяли и осваивали землю. Название также принималось сообща. Основные смыслы, которые хотели вложить – это слова «лад» и «слав», объединённые надеждой жить в ладе друг с другом, восславляя родных богов… Оксана также состоит в объединении «Спас». Сегодня ее рассуждения носят следующий характер: «…Они непосредственно касаются Спаса, что в принципе есть знания, и это сама жизнь. Мы используем непосредственно знания Спаса. То есть ты вот украинец, ты живешь в Украине, ты общаешься на украинском языке, носишь украинский костюм, рисуешь Петриковку, интересуешься украинской культурой, и ты просто живешь. Это все те элементы, которые создают твою жизнь…» (ОБ). Это дает нам право предположить, что свою модель родового поместья Оксана постарается наполнить новыми смыслами. Хотя, как предмет отдельного исследования, вопрос о возможности модификаций первоначального уклада экопоселений остается открытым.

Следует также отметить, что интервью велись на государственном языке. В пределах данной статьи мы совершили вынужденный перевод некоторых высказываний респондентов.

СПИСОК РЕСПОНДЕНТОВ:

(ВС) – Василий Сирик, 1959 г., поместье «Виктория», Житомирская область;
(СП) – Светлана Панькова, 1965 г., поселение «Святолесье» («Цвитнэ»), Кировоградской области;
(АС) – Александр Степанов, 1987 г., поселение «Емельяновка», Житомирской области;
(ЮД) – Юлия Дружкова, 1975 г., ныне представляет поселение «Эколад», Полтавской области;
(ОБ) – Оксана Березань. 1991 г., поседение «Ладославное», Киевской области.

Зимовина Е.П.
(Российская Федерация, г. Калининград)

КОРЕЙСКОЕ НАСЕЛЕНИЕ КАЛИНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ: МИГРАЦИИ И УСТОЙЧИВОСТЬ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Статья посвящена корейской диаспоре Калининградской области – особенностям ее формирования и организационного оформления. В статье использованы официальные статистические данные и приведены отрывки из интервью с руководителем «Русско-корейского центра» Калининградской области.

Калининградская область является специфичным регионом Российской Федерации. Помимо историко-культурного прошлого, географической расположенности и эксклавно-анклавного положения, область имеет ряд особенностей демографического характера, а именно – формирование населения за счет миграции. Роль миграций существенно возросла в постсоветский период, когда они стали оказывать непосредственное влияние как на численность населения, так и на его этнический состав. Калининградская область является одним из самых притягательных для мигрантов регионов России. Область имеет стабильный прирост в миграционном взаимодействии как с другими регионами России, так и со всеми бывшими союзными республиками. Причем, наибольшую миграционную активность демонстрируют жители Центральной Азии, в частности, Казахстана, Узбекистана и Кыргызстана. Мигранты представлены людьми разной этнической принадлежности, в том числе и корейцами.

Согласно официальным статистическим данным, корейская диаспора Калининградской области начала активно развиваться и численно пополняться последние 15-20 лет. Об этом свидетельствуют данные переписей населения (таблица 1). Первые официальные сведения о численности корейского населения области относятся к 1970 г. и фиксируют совсем небольшое количество и мизерную долю в составе населения. На протяжении 1970-1980-х гг. ситуация практически не менялась. Однако, с начала 1990-х годов произошло значительное увеличение численности корейского населения, о чем свидетельствуют данные переписей 2002 и 2010 гг. (табл. 1).

Таблица 1

Численность корейского населения Калининградской области по данным переписей населения

Год	Численность населения области (человек)	В т.ч. корейского населения	
		Абсолютное число (человек)	Удельный вес (%)
1959	610.885	…	…
1970	731.936	108	0,01
1979	807.985	138	0,02
1989	871.159	153	0,02
2002	955.281	651	0,07
2010	941.873	731	0,08

(…) – данные отсутствуют
Источники: [2-6]

И хотя удельный вес корейцев в составе населения Калининградской области продолжает оставаться не большим, тем не менее за последние годы корейская диаспора оформилась институционально (посредством создания региональной общественной организации), вошла в состав Совета национально-культурных сообществ (СНКС) Калининградской области, организовала ряд культурных мероприятий и т.д.

На сегодняшний день нет отдельных исследований, посвященных корейскому населению Калининградской области и анализу деятельности корейской диаспоры в рамках регионального национально-культурного объединения. Поэтому в качестве одного из важных источников информации, наряду с данными официальной статистики, для нас послужило интервью с Президентом Калининградской региональной общественной организации «Российско-корейский культурный центр» Станиславом Викторовичем Им [1]. В ходе интервью были обсуждены вопросы возникновения и развития корейской диаспоры области, география миграций корейцев, приведены примеры способов адаптации и степени интеграции корейцев в калининградский социум, высказаны оценочные суждения о степени ассимиляции корейцев и уровне владения родным языком, дана информация о деятельности культурного центра и т.д. Безусловно, что записанное интервью является субъективным по характеру и содержит исключительно точку зрения респондента на поднимаемые вопросы. Тем не менее, оно представляется интересным источником, поскольку интервьюируемый знаком с особенностями корейского менталитета, традициями, видами спорта и сам является прекрасным образцом успешного представителя корейской диаспоры на Калининградской земле.

Прежде всего, в интервью с ним С.В. поднимался вопрос об оценке численности корейского населения Калининградской области: «До 1990-х гг. здесь было очень мало корейцев. Буквально единицы. Кто-то как военнослужащий попал, кто-то – по распределению. Массово корейцы стали переезжать сюда именно в 1990-е годы. В основном, это переселенцы из Средней Азии и Казахстана. Есть представители и Дальнего Востока. Но, в основном, это Средняя Азия и Казахстан. По моим данным, на момент переписи 2010 г. здесь насчитывалось 1,5 тыс. корейцев. На сегодняшний день – реально больше. Ведь есть граждане России, есть – не граждане. Я думаю, что на сегодняшний день постоянно проживающих корейцев в Калининградской области будет чуть более 2 тысяч человек». Как видим, оценка руководителя корейской диаспоры в общих чертах совпадает с официальными данными о динамике численности корейского населения региона, хотя и расходится по вопросу о численности. Но в этом нет ничего удивительного. Во-первых, в любой переписи существуют погрешности в подсчете населения. Во-вторых, следует учитывать процесс ассимиляции, в результате которого происходит либо смена этнической идентичности, либо ее «раздвоение». В-третьих, обращает на себя внимание тенденция увеличения числа людей, не указавших свою национальность в переписных листах. Если при проведении переписи 1989 г. лишь 0,01% населения Калининградской области не указали свою этническую принадлежность, то в 2002 г. – 0,9%, а в 2010 г. – 5,1% [4, с. 10].

Подавляющее большинство корейцев Калининградской области являются выходцами из постсоветских государств Центральной Азии, куда корейцы были депортированы с Дальнего Востока. Так, в 1937 г. на территории Казахской ССР было расселено 20.530 корейских семей, на территории Узбекской ССР – 16.307 семей [7]. На сегодняшний день корейцы составляют одну из самых заметных диаспор многих регионов Казахстана и Узбекистана. Причем, в Узбекистане численность корейцев сокращается за счет миграции (2005 г. – 155,9 тыс.; 2008 г. – 147,7 тыс. человек), а в Казахстане – увеличивается за счет естественного прироста (перепись 1999 г. – 99,9 тыс.; перепись 2009 г. – 100,4 тыс.; начало 2013 г. – 104,4 тыс. человек) [8, с. 9]. Сокращение численности корейской диаспоры Узбекистана связано, прежде всего, с трудовой миграцией. Главным образом, в Южную Корею: «…корейское население среднего возраста все находится в Корее на заработках. А так – есть пенсионеры, есть дети и есть люди, которым и так хорошо в Ташкенте. А среднее поколение – примерно с 25 лет и старше – все в Южной Корее». Помимо этого, происходит миграция корейского населения в Россию: «Когда в начале 1990-х годов страны Средней Азии и Казахстан получили независимость, то многих людей это стало настораживать. Ведь мы являемся русскоязычными. И у кого была возможность, те стали переезжать туда, где говорят и думают по-русски. Именно этот фактор и сказался. Начали студенты выезжать на учебу и, обосновавшись, стали своих родителей забирать» [1].

Корейцы достаточно успешно интегрируются в калининградское общество благодаря высокой профессиональной квалификации: «Если у человека есть мотивация чего-то добиться, то на сегодняшний день это возможно…В Калининградскую область, в основном, приехала интеллигенция – врачи, учителя. Есть профессора... А образованные люди нужны везде». Для корейцев Калининградская область привлекательна в нескольких аспектах: «в первую, очередь, по геополитическому расположению – вроде и Россия, а вроде и Европа. В последние годы Программа переселения соотечественников тоже дала о себе знать… Ну, и как у всех, у корейцев тоже есть «сарафанное радио» - через друзей и знакомых едут сюда… Я думаю, что люди, которые достигли определенного уровня (в т.ч. и финансового), может быть, видят здесь больше возможностей для детей и внуков». В то же время было подчеркнуто, что корейцы не являются «транзитными мигрантами»: «Я бы не сказал, что для корейцев Калининградская область – это площадка в Европу. Хотя несколько примеров таких есть. Но это буквально единичные случаи… Тенденции такой нет. Корейцы едут в Калининградскую область именно жить здесь». Одной из причин закрепляемости корейцев в России, по мнению интервьюируемого, является ментальность: «Менталитет-то у нас все равно российский. Причем, он еще подразделяется на среднеазиатский и российский, а там и еще глубже. … Менталитет ближе, поэтому едут в Россию». Кроме ментальности у корейцев есть ощущение того, что они являются своими в России: «Мне кажется, что мы – свои. Потому что мы уже не первое поколение… Корея – это мне близкая страна, но после России. Вот такое ощущение. Я и живу, и думаю, и имею отношение к общественной жизни здесь, в России» [1].

Было отмечено, что процесс «возвращения» на историческую родину среди корейцев также не актуален: «…Я не думаю, что кто-то ставит себе целью, чтобы их дети жили в Корее. Корейцам, которые живут в Калининградской области, здесь хорошо. Они готовы поехать в Корею, например, отдохнуть на месяц... Ведь, чтобы там жить – нужны огромные деньги. Я имею ввиду Южную Корею. Потому что там местные корейцы большую часть своей жизни живут на съемных квартирах. … Да и там мы уже не свои по большому счету. Например, из Узбекистана едут работать в Южную Корею. Но Корея смотрит на них с чисто капиталистическим подходом – едет рабочая сила. Да, корейцы, но они – рабочая сила. Они там не делят – кореец ты, узбек или казах… И никаких поощрений и приоритетов для корейцев нет» [1].

Одной из особенностей корейской диаспоры области является процесс активной ассимиляции: «Наверное, процентов пятьдесят браков – русско-корейские. Ну, «русские» – это образно. Во-первых, это условия. Например, в Казахстане и Узбекистане корейцев много и они там все общаются и женятся. Здесь корейцев не настолько много. Во-вторых, люди уже современные и понимают, что заставлять жениться только на кореянке или выходить только за корейца невозможно. Конечно, каждый понимает, что было бы желательно, но никто принципиально не настаивает. Более лояльно относятся… За все годы существования русско-корейского центра у нас была всего одна корейская свадьба. Но что касается традиций и обычаев – все проводится в соответствии с ритуалами. Это дань уважения старшему поколению. Годик ребенку – обязательно, юбилеи – обязательно, если это свадьба, то обязательно сватовство по корейским обычаям. Все это есть, но нет такого принципиального – корейцы только за корейцев» [1].

Одной из проблем корейского сообщества Калининграда является незнание корейского языка: «С языком у нас проблемы. …Родители не ставят детям задачу выучить корейский язык. Конечно, это плохо. Но все относительно. Например, относительно места, где мы живем. Если бы мы жили в Казахстане или Узбекистане, то учить корейский язык было бы не плохо, чтобы ехать учиться или работать в Корею. А в Калининградской области, наоборот, есть смысл учить немецкий и английский. …Мы пытались открывать курсы корейского языка, но это тенденция нашего времени. Сами корейцы говорят: мы все понимаем, язык нужен, но если делать выбор между корейским и английским, то перспективнее, конечно, английский». Еще одной проблемой является практически отсутствие родственных связей с жителями двух корейских государств: «Это проблематично. Даже в семьях, где есть бабушки и дедушки – очень тяжело найти родственников там. Потому что как нам рассказывают представители старшего поколения – что такое депортация? Это дали сутки на сборы, в товарный вагон загрузили и три месяца до Казахстана. Так там не только документы, там и люди не доезжали до конечной точки. И пока они там адаптировались – им было не до того, чтобы что-то вспоминать, искать. У многих связей с Кореей никаких нет» [1].

«Русско-корейский культурный центр» был зарегистрирован в 2007 г. как Калининградская региональная общественная организация: «Мы зарегистрировались в 2007 г. Я тренер по тхэквондо, а это корейский вид спорта. Первоначальные контакты были, но слабые и их хотелось усилить. Но это не самое главное. У меня родители воспитывались в детском доме в Узбекистане. То есть ни папа, ни мама не знали корейского языка. Соответственно и я не знаю, но мне хотелось каким-то образом считать себя в большей степени корейцем, что ли. На этой почве, плюс спорт (тхэквондо) я был инициатором. И мы с единомышленниками создали национально-культурный центр. Понятно, что это было очень сложно как-то организовать всех на какие-то мероприятия. Но когда корейцы увидели, что это есть в принципе, то наиболее активные подтянулись. У нас есть круг пожилых людей, они собираются, общаются. Молодежь как-то собирается. Но, в то же время, я не могу сказать, что все прямо фанатеют от этого. …И еще немного о деятельности нашего центра. У нас уже стало традицией на праздновании нового года делать номинацию «Мы вами гордимся». В эти номинации попадают все, кроме бизнесменов. Мы успех измеряем не по тому у кого больше счет в банке. И вот мы награждаем». Среди награжденных – врачи, преподаватели, тренеры, юристы, т.е. люди, имеющие высокую профессиональную квалификацию. С 2013 г. «Русско-корейский культурный центр» становится еще и Региональным объединением общероссийского объединения корейцев. Так что на сегодняшний день «Русско-корейский культурный центр» Калининградской области имеет двойной статус, который дает возможность его представителям принимать участие в мероприятиях, имеющих региональное, общероссийское и международное значение. Так, с 9 по 12 июня 2014 г. в Сеуле проходил очередной (16-й) Форум по мирному и демократическому объединению Кореи, в котором принял участие и руководитель корейской диаспоры Калининградской области С.В. Им.: «Мы, российские корейцы уже в четвертом-пятом поколениях, не делим корейцев на «южан» и «северян». Конечно, мы будем очень рады, если наша нация, которая имеет два государства в мире, когда-нибудь объединится. Естественно, мы не можем в этом принять непосредственное участие, но все же приятно, что в этом вопросе Президент Кореи, как председатель Консультативного Совета по мирному и демократическому объединению Кореи, опирается и на корейцев, проживающих вне исторической родины» [1].

Говоря о перспективах развития и значимости функционирования национально-культурных объединений, С.В.Им подчеркнул: «Россия – это многонациональная страна и в этом наша сила… Сейчас существуют очень важные форматы. Например, Консультационный Совет при губернаторе Калининградской области. Ведь от того, как мы, главы национально-культурных объединений, построим отношения – так и будет. Через десять-пятнадцать лет наши дети будут вспоминать, что их отцы дружили. Сейчас есть СНКС – Совет национально-культурных сообществ. … Так воспитывается толерантность. Хотя толерантность это такое слово, которое похоже на «терпимость». Но хочется, чтобы мы не терпели друг друга, а просто жили вместе. Надо не терпеть друг друга, а любить и дружить» [1].

Корейская диаспора Калининградской области представляет собой интересное явление. Это не большое, но довольно сплоченное сообщество, которое имеет солидный опыт сохранения этнической идентичности и культурных особенностей в условиях миграционных перемещений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью Зимовиной Е.П. с Им Станиславом Викторовичем, Президентом Русско-корейского культурного центра / Калининградская региональная общественная организация (16 мая 2014 г., г.Калининград)
2. Всесоюзная перепись населения 1970 года. Национальный состав населения по регионам России [электронный ресурс]. URL:http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_70.php?reg=7
3. Всесоюзная перепись населения 1979 года. Национальный состав населения по регионам России [электронный ресурс]. URL:http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_79.php?reg=7
4. Всесоюзная перепись населения 1989 года. Национальный состав населения по регионам России [электронный ресурс]. URL:http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_89.php?reg=7;
5. Всероссийская перепись населения 2002 года. Национальный состав населения по регионам России [электронный ресурс]. URL:http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_02.php?reg=24;
6. Всероссийская перепись населения 2010 года. Население по национальности, полу и субъектам Российской Федерации [электронный ресурс]. URL:http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_etn_10.php?reg=25
7. Кан Г. Корейцы в Казахстане: депортация и обретение новой родины // Депортированные в Казахстан народы: время и судьбы.Алматы: «Арыс»-«Қазақстан», 1998. С.130-131, 136-137; Тен М. К вопросу о причинах депортации корейцев с Дальнего Востока России в Узбекистан в 1938-1938 годы // Узбекистон тарихи.Ташкент. 2010.Вып.3.С.75.
8. Тен М. Из истории формирования в России этнокультурной общности «корё сарам» // Общественные науки в Узбекистане. Ташкент: Изд-во «ФАН» АН РУ, 2009.С.81; Тен М. Религиозная идентичность этнического меньшинства в условиях полиэтнической среды Узбекистана (на примере корейской диаспоры)// Актуальные вопросы востоковедения: проблемы и перспективы: Материалы III международной заочной научно-практической конференции.Уссурийск: Изд-во ДВФУ, 2012.С.190.
9. Национальный состав, вероисповедание и владение языками в Республике Казахстан. Итоги национальной переписи населения 2009 года в Республике Казахстан. Стат.сб.Астана, 2010.С.4; Этнодемографический ежегодник Казахстана. Стат.сб.Астана, 2013.-С.7.
10. Национальный состав и владение языками, гражданство. Итоги Всероссийской переписи населения 2002 года. М., 2004. Т.4. Кн.1.С.50-51; Национальный состав и владение языками, гражданство. Итоги Всероссийской переписи населения 2010 года. М., 2012. Т.4.С.59-61.

Зюбровский А.В.
(Украина, г. Львов)

К ВОПРОСУ ОБ АССОЦИАЦИИ ХЛЕБОПЕКАРСКИХ ЦИКЛОВ С ЖИЗНЕННЫМ ПУТЕМ ЧЕЛОВЕКА У НАСЕЛЕНИЯ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ВОЛЫНИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Выпекание хлеба по традиционной рецептуре было сложным, многоэтапным, трудоемким, длительным практически непрерывным циклическим процессом. То есть, имел место своеобразный хлебопекарский цикл, который начинался с заготовки муки и подготовки (растворения) теста и завершался после полного съедания партии хлеба новым заквашиванием теста.

Процесс выпекания хлеба у украинцев, как и у всех восточных славян, осмысливался по аналогии с жизненным путем человека: растворение теста / сажание в печь – зачатие; выпекание – вынашивание женщиной плода; вынимание из печи – рождение ребенка; поедание печенья – его символическая смерть. Одной из основных возможных причин возникновения подобных ассоциаций было отсутствие прямой визуальной связи между начальным сырьем (зерно, мука, тесто) и конечным продуктом – печеным хлебом (так же, как между семенем и человеком). Второй косвенной причиной было свойство заквашенного теста к росту, то есть увеличения его в объеме, который существенно превышал количественные параметры начального сырья – муки, закваски, теста. А способность к росту в народной культуре была неотъемлемым свойством исключительно живых существ. В основе персонификационных представлений о хлебе (как зерновом, так и печеном) как живом существе, как утверждает О. Страхов, вслед за В. Проппом, также лежал культ «умирающего (убиваемого) и воскресающего растительного божества» [10, с. 19].

В украинской культурной традиции ассоциации по типу «хлебопекарские циклы – жизненный путь человека» наиболее ярко отражены в подольских, карпатских [10, с. 19], покутских [14, с. 171-173], полесских [7, с. 128-129]; [10, с. 19], слобожанских [11, с. 271] сказках. В них речь идет об так званой «жизни и страданиях хлеба»: персонифицированный хлеб рассказывает о своей переполненной мучениями "жизни" – как его мучают, когда жнут на поле, когда делают из него муку, как толкут, когда месят тесто, как жгут огнем при выпекании. И, наконец, как убивают при разрезании и поедании. Тем самым персонифицированный хлеб прогоняет разного рода демонических персонажей (русалку, черта, злого духа) или упреждает преступления.

Схожие мировоззренческие представления присутствуют также в украинских загадках: «Не живу і не гуляю, а сім бід знаю і від ножа уміраю (хліб сіють, молотять, мелють, розчиняють, місять, печуть і їдять)" [9, с. 657], "Ріжуть мене ножакою, б'ють мене ломакою, за те мене отак гублять, що всі мене дуже люблять (хліб)" [6, с. 56], "Биют ня, на огні шя печу, ножами ня ріжут, а цілий шьвіт ня їст" [8, с. 38] (село Шаринский Щавник, Восточная Словакия).

На Бойковщине респонденты сообщают, что по хлебу воспрещалось стучать, поскольку он считался живым: "Декотра то вийняла хліб і постукала. То, не дай Бог, не вільно було, то хіба жиди могли [так робити] – убиват хліб. Хліб – живий!" (село Нижнее Висоцкое Турковский район Львовской обл.) [2, с. 72].

Персонификационные представления о хлебе, как живом существе, фиксируются на широком славянском ареале – у россиян и белоруссов. Так, у последних бытовала сходная с украинскими аналогами сказка, в которой хлеб рассказами о своих страданиях прогоняет упыря (ходячего мертвеца), спасая тем самым сына вдовы от смерти [13, с. 72-73]. В русской культурной традиции описанные поверья представлены, в основном, аналогичными по смыслу с украинскими инвариантами загадками: "Без кореньев растет, без костей встает (хлеб)" [4, с. 963]; "Режут меня, вяжут меня, бьют нещадно, колесуют меня. Пройду огонь и воду, и конец мой – огонь и зубы (хлеб)" (русское Прикамье) [10, с. 19]. Кроме того, персонификационные представления о хлебе у россиян илюстрирует красочно иллюстрирует приговор при сажании печенья в печь, зафиксированный на Севере России (окрестности города Каргополья, Архангельский край): "Печь-матушка, прикрась своих детушек, прикрась желанных, отдай мне румяных" [5, с. 80].

Следует отметить, что на территории историко-этнографической Волыни на данный момент не удалось зафиксировать однозначных свидетельств, иллюстрирующих у населения района ассоциативную связь хлебопекарских циклов с жизненным путем человека. Кроме, разве что, спорадического упоминания с территории так званой Галицкой Волыни (волыно-опольская переходная зона): "Як хліб може бути неживий!? Хліб живий, бо росте [у печі]" (село Ямное Камянко-Буского района Львов. обл.) [3, с. 118].

Помимо этого, локально встречаются сообщения информаторов о том, что хлеб "мучится" при нарушении строгих правил его раздела (символического убивания хлеба). Например, возбранялось во время такой акции втыкать нож в буханку: "Нашо ж застромлювати ножа у хліб – мучить хліб?!" (село Бухарив Острожского района Ровенской обл.) [1, с. 100]. А, как известно, способность к физическим страданиям в славянской культурной традиции являлась неотъемлемой частью семиосферы живых существ (принадлежащих миру живых по семантической оппозиции "живое – мертвое" [12, с. 557]).

Таким образом, можна констатировать, что тот слой народных верований, согласно которым хлебопекарские циклы ассоциировались с жизненным путем человека состоянием на период первой половины XX века на территории Волыни практически утраченный. Тем не менее, можна предполагать бытование таких явлений на территории исследования в прошлом, принимая во внимание:

1) распространение данного комплекса мировоззренческих представлений в культурной традиции как смежных с Волынью историко-этнографических районов (Полесье, Подолье), так и несколько отдаленных от нее (Покутье, Слободская Украина), а также у восточных славян – россиян и белорусов;

2) спорадические указания информаторов, в которых печеному хлебу приписывают свойства, присущие исключительно живым существам.

Таким образом, можна констатировать бытование у украинцев персонификационных представлений о хлебе, на основе которых устанавливается стойкая аналогия "выпекание хлеба – жизненный цикл человека". На территории Волыни в первой половине XX века этот мировоззренческий комплекс практически утрачен. Причиной тому послужил, очевидно, более активный, чем в других местностях Украины (особенно таких географически труднодоступных и культурно изолированных, как Полесье и Карпаты) процесс утраты локальной специфики традиционной культуры. Тем не менее, вследствие бытования отдельных рудиментарных упоминаний, можна с крайней осторожностью предполагать более полное бытование персонификационных представлений о хлебе в более ранних, чем исследованный, периодах истории этого историко-этнографического района.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архів Інституту народознавства НАН (Далі – Архів ІН НАН) України – Ф. 1, оп. 2, спр. 598-а (Польові етнографічні матеріали до теми "Хліб в традиційній культурі українців", зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 4–10 липня 2009 р. у Гощанському та Острозькому р-нах Рівненської обл.) – 160 арк.
2. Архів ІН НАН України. – Ф. 1, оп. 2, спр. 684 (Польові етнографічні матеріали до теми "Хліб в традиційній культурі українців", зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 27–29 червня 2010 р. у Турківському р-ні Львівської обл.) – 73 арк.
3. Архів ІН НАН України. – Ф. 1, оп. 2, спр. 689 (Польові етнографічні матеріали до теми "Хліб в традиційній культурі українців", зафіксовані Зюбровським Андрієм Вікторовичем 4–8 липня 2012 р. у Кам'янка-Бузькому р-ні Львівської обл.) – 201 арк.
4. Даль В. И. Пословицы русского народа. Сборник / В. И. Даль. – Москва : Художественная литература, 1957. – 991 с.
5. Дурасов Г.П. Народная пища Каргополья (по материалам XIX – XX веков) /Г. П. Дурасов //Советская Этнография. – М., 1986. – № 6. – С. 78–93.

6. Загадки / С.Д. Зубков. О.І. Дей та ін. : відповідальний редактор С.Д. Зубков ; упорядник, передмова І.П. Березовського. – К.: Дніпро, 1987 – 158 с.
7. Кондратович О. П. Народний календар Волинського Полісся від свята до свята / Олександра Кондратович. – Луцьк : ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2009. – 200 с.
8. Народні загадки українців Східної Словаччини / [упоряд.: Надія Вархол]. – Пряшів, 1985. – 112 с.
9. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклав М. Номис / М. Номис ; упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. – Київ : Либідь, 1993. – 768 с.
10. Страхов А. Б. Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования / А. Б. Страхов. – Мюнхен : Издательство Отто Сагнера, 1991. – 244 с.
11. Сумцовъ Н. Ф. Этнографическій очеркъ / Н. Ф. Сумцовъ // Природа и население Слободской Украйны. Харьковская губерния (Репринтное издание). – Харьков : Издательство САГА, 2007. – 346 с.
12. Толстая С.М. Оппозиции семантические / С.М. Толстая // Славянские древности : Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – Москва : Международные отношения, 2004. – Т. III : К (Круг) – П (Перепелка). – С. 557–558.
13. Federowski M. Lud bialoruski na Rusi Litewskij / Michal Federowski. – Krakow, 1897. – T. 1. – 509 s.
14. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny / OskarKolberg. – Krakyw : Nakiadem autora w drukarni Uniwersytety Jagiellocskiego, 1889. – T. 4. – 328 s.

Ізергіна А.М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КЛАСІФІКАЦЫЯ КРЫНІЦ ПА ТЭМЕ ДАСЛЕДАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНІЧНАЙ ГРУПЫ Ў ЛІТВЕ (КАНЕЦ ХІХ – ПАЧАТАК ХХІ СТСТ.)

У артыкуле сістэматызаваны крыніцы, якія маюць дачыненне да пытання вывучэння беларускай этнічнай групы ў Літве. Аўтарам выдзелена 5 катэгорый крыніц: заканадаўчыя матэрыялы, архіўныя матэрыялы, матэрыялы статыстычнага ўліку, сродкі масавай інфармацыі, матэрыялы палявых даследаванняў.

Ва ўмовах глабалізацыі сучаснага грамадства асаблівую папулярнасць у розных краінах свету набывае накірунак усебаковага даследавання малых этнічных груп (дыяспар), якія былі ўцягнуты ў кола сацыяльных, эканамічных, палітычных змен у ХХ – пачатку ХХІ стст. (Пад тэрмінам “дыяспара” будзем разумець і разглядаць этнічную супольнасць, якая пражывае па-за межамі метраполіі і валодае асноўнымі рысамі нацыянальнай адметнасці народу – мовай, культурай, самасвядомасцю [3]). Нягледзячы на амаль стогадовую гісторыю існавання беларускіх асяродкаў у замежжы, яны дагэтуль застаюцца мала вывучанымі: толькі чатыры грунтоўныя працы, прысвечаныя жыццю беларускай дыяспары ў асобных краінах, – “Беларусы ў ЗША” В. Кіпеля, “Беларусы ў Аўстраліі”, “Беларусы ў Вялікабрытаніі” Н.Гардзіенкі, “Беларусы ў Канадзе” Я.Садоўскага (на англійскай мове). Навукоўцамі з розных краін у накірунку даследавання беларускай дыяспары ў Літве былі асветлены асобныя тэмы [1; 2; 22; 31], але на сённяшні дзень адсутнічае праца, прысвечаная этналагічнаму даследаванню беларусаў у літоўскай дзяржаве. Мэта дадзенай працы – сістэматызацыя і класіфікацыя крыніц па тэме даследавання беларускай этнічнай групы ў Літве. У межах дадзенай працы для разгляду вылучаны 5 катэгорый крыніц: заканадаўчыя акты, архіўныя матэрыялы, статыстычныя даныя, сродкі масавай інфармацыі, палявыя матэрыялы.

Тэрыторыя даследавання – сучасныя межы Літоўскай дзяржавы, змяняліся на працягу даследуемага перыяду. У канцы ХІХ ст. літоўскія і этнічнабеларускія тэрыторыі ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі. У выніку Першай сусветнай і польска-савецкай войнаў тэрыторыя Літвы была падзелены на дзве часткі: заходнюю – утворана Літоўская рэспубліка са сталіцай у Коўна, усходнюю – Віленскае ваяводства, якое з'яўлялася адміністрацыйнай адзінкай ІІ Рэчы Паспалітай (падзел на заходнюю і Усходнюю Літву ў сённяшнім разглядзе карты літоўскай краіны). З пачаткам Другой сусветнай вайны спыняе сваё існаванне ІІ Рэч Паспалітая, а згодна тэкста Дамовы паміж савецкім Саюзам і Літвой ад 10 кастрычніка 1939 г. частка паўднёва-усходняй Літвы і Вільня былі перададзены літоўскай дзяржаве. З 1939 г. па 1990 г. Літва ўваходзіла ў склад Савецкага саюза – Літоўская Савецкая Сацыялістычная рэспубліка. У 1990 г. пачынаецца новы этап у гісторыі Літвы – незалежнай дзяржавы. Існаванне кожнай з вышэй пералічаных дзяржаў і інстытутаў ставіла свае мэты ў адносінах да этнічных меншасцей, што знайшло адлюстраванне ў крыніцах па тэме даследавання.

Заканадаўчыя акты. Пры ўсёй прынцыповай важнасці і вызначэнні значэння актавых крыніц, самі па сабе яны не могуць служыць асновай для аднаўлення цэласнай панарамы гістарычных працэсаў. Акты адлюстроўваюць намеры ўладаў, тэндэнцыі палітыкі, але рэальнай карціны адлюстраваць у поўнай меры не могуць. Заканадаўчыя акты ўключаюць у сябе багаты актавы матэрыял, які змешчаны ў зборніках пастаноў і законаў вышэй указаных дзяржаў. Так, ў “Поўным зборы законаў Расійскай імперыі”, змешчаны імпе-

ратарскія маніфесты, імянныя ўказы, загады, якія дазваляюць асвяціць асноўныя мерапрыемствы, што праводзіліся ў рэчышчы ўрадавай палітыкі ў адносінах да этнасаў і канфесій ў пачатку XX ст. [23]. Збор дакументаў II Рэчы Паспалітай дае магчымасць аналізу заканадаўчай базы кожнага з дзяржаўных інстытутаў у адносінах да народаў II Рэчы Паспалітай, іх прававое становішча [30]. Аналізуючы дакументы савецкага перыяду неабходна ўлічваць, што за гады існавання шматнацыянальнай дзяржавы фарміравалася асобная грамадская структура – савецкі народ. Вялікае значэнне маюць менавіта дакументы і пастановы на ўзроўні ўсёй дзяржавы [7].

На сучасным этапе важнае месца займае заканадаўчая база кожнай з краін – Літвы і Беларусі. У 1989 г. Вярхоўным Саветам Літоўскай рэспублікі быў прыняты Закон аб нацыянальных меншасцях, дапоўнены ў 1991, 2014 гг. [28]. З 2000 г. працуе ратыфікаваная Сеймам Літоўскай дзяржавы Рамачная канвенцыя Савета Еўропы аб абароне правоў нацыянальных меншасцей [25]. У беларускай дзяржаве правы суайчыннікаў замежжа былі замацаваны пастанаўленнем Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 31.05.1993 № 354 “Об одобрении Государственной программы “Белорусы в мире” и мерах по ее выполнению” [24]. У 2014 г. быў зацверджаны “Закон аб беларусах замежжа” [6].

Архіўныя матэрыялы прадстаўлены дакументамі з фондаў Літоўскага цэнтральнага гістарычнага архіва (далей LCVA) і Літоўскага дзяржаўнага гістарычнага архіва (далей LVIA). Невялікая колькасць спраў фонда 306 “BiaŁoruski nacjonalny komitet w Wilnie” LCVA дае інфармацыю пра дзейнасць камітэта ў Вільні, узаемаадносіны паміж беларускім аб’яднаннем і дзяржаўнымі ўладамі Літвы і Польшчы [13]. З фонда 884 “Калекцыя карт (1868 – 1944)” LCVA для працы выбраны справы з картамі, якія былі складзены рознымі навукоўцамі ў міжваенны час [19]. Справы фонду 368 “BALTARUSIŲ LAIKRAŠČIŲ REDAKCIJŲ DOKUMENTŲ KOLEKCIJA” LCVA утрымліваюць інфармацыю пра перапіс паміж беларускімі арганізацыямі, звесткі рэдакцый газет [15].

У фонд 51 “Wileński Urząd Wojewódzki” LCVA уваходзіць семнаццаць вопісаў спраў. Аўтарам прааналізаваны справы 1 вопісу “Prezidiumo skyriaus veiklos bylų (1922 – 1939)”, 15 вопісу “Vyriausybės delegato Vilniaus Žemei įstaigos Vilniuje Veiklos Bylų (1922 – 1925)”, якія змяшчаюць інфармацыю пра канфесійную сітуацыю на тэрыторыі Віленшчыны ў міжваенны перыяд [16], дзейнасці органаў кіравання на тэрыторыі Віленскага ваяводства ў 1919-1926 гг. [18].

У LVIA прааналізаваны справы 8 вопісу фонда 567 “Управление виленского учебного округа (1775 – 1919)”, якія ўтрымліваюць статыстычныя звесткі, даюць інфармацыю пра дзейнасць навучальных устаноў, мову навучання, колькасць вучняў [11]. Справы фонда 719 “Инспектор народных школ Виленской губернии 1901 – 1918” LVIA адлюстроўваюць праверку працы школ на тэрыторыі Віленскай губерніі [12].

Матэрыялы статыстычнага ўліку: матэрыялы Першага усеагульнага перапісу насельніцтва Расійскай імперыі 1897 г. [4], даныя перапісаў насельніцтва II Рэчы Паспалітай 1921 [32], 1931 [34] гг., звесткі перапісаў, якія былі праведзены ў савецкі перыяд, сучасныя даныя прадстаўлены матэрыяламі Літоўскага статыстычнага дэпартаменту, згодна даных якога на тэрыторыі Літоўскай дзяржавы ў 2001 г. пражывала 42866 беларусы [27]. Статыстычныя даныя дазваляюць меркаваць пра рассяленне, працэсы павелічэння альбо памяншэння колькасці беларусаў у Літве.

Сродкі масавай інфармацыі. У СМІ адбываецца першасная апрацоўка сацыяльна-значнай інфармацыі. Важна выявіць аўтарскую ўстаноўку: хто, дзе і з якой мэтай напісаў нататку, публіцыстычнае твор і да т.п., паколькі інфармацыя СМІ часта ўтрымлівае прапагандысцкі элемент. У дадзенай катэгорыі крыніц разгледжаны перыядычныя выданні, інтэрнэт-рэсурсы. Першай легальнай газетай на беларускай мове была “Наша доля” (верасень-снежань 1906 г.). У цэнтры грамадска-палітычнага і літаратурнага жыцця Беларусі ў 1906 – 1915 гг. была газета “Наша ніва”, у якой знайшлі адлюстраванне матэрыялы пра народнае жыццё, нацыянальны характар беларусаў. у 7 вопісе “Visuomeninio politinio skyriaus veiklos bylų (1922 – 1939)” 51 фонда LCVA прааналізаваны справы, якія ўтрымлівалі звесткі пра беларускія перыядычныя міжваеннага перыяду [17].

Выданні савецкага перыяду да сярэдзіны 1980-х гадоў выконвалі ідэалагічную функцыю, пытанне жыцця беларусаў у Літве мела аднабаковае адлюстраванне ў СМІ. Новая хваля працэсу этнічнай мабілізацыі беларускай дыяспары ў Літве - другая палова 1980-х – звязаны з палітыкай перабудовы. З атрыманнем незалежнасці Літвой і Беларуссю пачынаецца новы этап у жыцці нацыянальных меншасцей. Пра жыццё суайчыннікаў надрукаваны артыкулы ў перыядычных выданнях: “Голас Радзімы”, “Савецкая Беларусь”, “Народная воля”, “Астравецкая праўда”, “Ніва”, “Рунь”, “Культура”, “Звязда”, “Краязнаўчая газета”, “Літаратура і мастацтва” [8; 9; 10; 14; 20; 26; 30].

На сучасным этапе вялікае значэнне і адначасова даступнасць маюць інтэрнэт-рэсурсы. Інфарматыўнай для даследавання беларусаў Літвы з’яўляецца старонка Віленскага беларускага музея імя Івана Луцкевіча [5], дзе змешчаны фотаздымкі экспанатаў гэтага музея, якія распавядаюць пра беларускае жыццё

ў літоўскай дзяржаве. Пра дзейнасць і жыццё беларусаў можна даведацца на старонках Гімназіі імя Францыска Скарыны ў г. Вільнюс [33], "Нашай нівы" [21].

Матэрыялы палявых даследаванняў – сабраны аўтарам матэрыял падчас сустрэч з беларусамі Літвы на працягу 2015 года ў г. Вільнюс. Было апрошана 7 рэспандэнтаў, якія прадстаўляюць два пакаленні жыхароў Вільнюса: людзі ва ўзросце ад 35 да 60, рэспандэнты старэй 65 год. Вусныя ўспаміны, як і архіўныя матэрыялы, не могуць рэпрэзентаваць тэму па-асобку, таму аналіз заканадаўчых, архіўных і вусных матэрыялаў дазваляе больш аб'ектыўна разгледзець пытанне. У той жа самы час вусная гісторыя часта стварае адзіную магчымасць даведацца пра пэўную падзею. Даныя вуснай гісторыі патрэбна ўспрымаць ва ўсёй стракатасці і варыятыўнасці. Калі архіўныя, заканадаўчыя матэрыялы і матэрыялы СМІ з'яўляюцца крыніцамі афіцыйнага паходжання і даюць інфармацыю пра становішча і сацыяльна-эканамічнае, культурнае жыццё беларусаў ў вызначаны перыяд, прайшоўшы папярэднюю цэнзуру пры іх складанні, то палявыя запісы з'яўляюцца вынікам перажыванняў інфарманта.

Такім чынам, сістэматызаваны ў межах дадзенай працы 5 катэгорый крыніц, якія раней мала ці зусім не выкарыстоўваліся. Так, заканадаўчыя акты даюць магчымасць даследавання адлюстраваных у пастанаўленнях тых ці іншых аспектаў сацыяльна-гістарычнай рэчаіснасці, аналізу працэсу яго рэалізацыі і ўплыву на грамадства. Аналіз статыстычных даных – вывучэнне, параўнанне лічбавых даных, выяўленне характэрных тэндэнцый змен у дадзены гістарычны перыяд у грамадстве. Элементамі навуковай навізны атрыманых вынікаў з'ўляецца выкарыстанне архіўных матэрыялаў і уласных палявых запісаў аўтара, якія ўпершыню ўводзяцца ў навуковы зварот. Аналіз крыніц дазваляе разгледзець гісторыю фарміравання і развіцця беларускай этнічнай групы ў літоўскай дзяржаве, даць характарыстыку этнасацыяльным і этнакультурным зменам беларускай дыяспары, выявіць іх асаблівасці і тэндэнцыі на працягу даследуемага перыяду.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамковіч, А. Беларусы ў Літве: учора і сёння // Кніга I – Вільня. – Вільня: Таварыства беларускай культуры ў Літве, 2010. – 200 с.
2. Багалейша, С.В. Беларуска-літоўскія ўзаемаадносіны ў 1915-1924 гг. / С.В. Багалейша. – Мінск:: Беларускі дзяржаўны аграрны тэхнічны ўнівесітэт, 2014. – 231 с.
3. Беларуская дыяспара. Сучасныя праблемы і перспектывы http://www.razam.us/dyyaspara-emgraczyya-radzma/belaruskaya-dyyaspara-suchasnyya-prablemy-perspektyvy.html.- Дата доступу: 21.02.2015 г., вольны.
4. Виленская губерния. Первая Всеобщая Перепись населения Российской Империи. 1897 год. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rusemp.info/perepis1897/vilno.html, русский. –Дата доступа: 12.03.2015 г., свободный.
5. Віленскі беларускі музэй імя Івана Луцкевіча // Гістарычны музей. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа: https://www.facebook.com/Віленскі-беларускі-музэй-імя-Івана-Луцкевіча-301779156685587/timeline/, беларуская. – Дата доступу: 21.02.2015 г., вольны.
6. Закон Республики Беларусь от 16 июня 2014 года №162-З О белорусах зарубежья. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=69864, русский. – Дата доступа: 23.12.2014 г., свободный.
7. Иванова В.И. (ред) Сборник законов СССР и Указов Президиума Верховного Совета СССР (1938 - 1956). - Издательство: Государственное издательство юридической литературы, Москва, 1956 г. 531 стр.
8. Кавальчук, В. У песня ўся мая душа // Голас Радзімы. – 25.03. 2005 г.
9. Канапацкая, Т. Лунінчанка натхнала на творчасць // Краязнаўчая газета. - № 35 (148). – жнівень, 2006 г.
10. Куптэль, М. Беларусы Вільні ў Сопаце // Ніва. - № 30. – 22.07.2012.
11. Литовский государственный исторический архив (дальше ЛГИА). - Ф. 567. – Оп. 8. – Д. 31, 36, 41.
12. ЛГИА. – Ф. 719. – Оп. 1. – Д. 134, 138.
13. Литовский центральный исторический архив (дальше ЛЦИА). – Ф. 306. Оп. 1. Д. 1, 5.
14. Лойка, А. Спалучаны з Беларуссю // ЛіМ. – 15 снежня 2000 г.
15. ЛЦИА. – Ф. 368. Оп. 1. Д. 24, 28.
16. ЛЦИА.- Ф. 51. Оп. 1. Д. 134, 140, 159.
17. ЛЦИА. - Ф. 51. Оп. 7. Д. 153, 283, 520.
18. ЛЦИА.- Ф. 51. Оп. 15. Д. 71, 661, 699, 712, .
19. ЛЦИА. – Ф. 884. Оп. 1. Д. 43, 198.
20. Наша ніва ў кантэксце Віленскай культуры // Рунь. - № 59. – сакавік –травень 2008 г.
21. Наша ніва // Першая беларуская газета. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://nn.by , беларуская. – Дата доступу: 12. 03. 2015 г., вольны.
22. Плыгаўка, Л. Беларуска-літоўскія рэгіянальныя кантакты ў сістэме інтэрферэнтных з'яў полікультурнай зоны / Лілія Плыгаўка – Мн.: Рэсп. ін-т выш. шк., 2001. – 39 с.
23. Полное собрание законов Российской империи. Собрание Третье. 1 марта 1881 – 1913: В 33 т. Т. 16. – СПб.: Государственная типография, 1899 г. – 1179 с.
24. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 31.05.1993 № 354 "Об одобрении Государственной программы "Белорусы в мире" и мерах по ее выполнению". - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.levonevski.net/pravo/norm2013/num69/d69448.html, русский. – Дата доступа: 05.02.2015 г., свободный.
25. Рамочная конвенция о защите национальных меньшинств http://conventions.coe.int/Treaty/rus/Treaties/Html/157.htm
26. Русак, Н. Літоўскія беларусы ў авальнай зале // Культура. - № 19. – 8-14 мая 2004 г.
27. Статистика Литвы // Литовский Департамент статистики. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.stat.gov.lt/uploads/docs/2002_11_07.pdf , литовский. - Дата доступа: 18.11.2014 г., свободный.

28. Фонд поддержки и защиты прав соотечественников, проживающих за рубежом. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pravfond.ru/?action=view&id=1740&module=news, русский. – Дата доступа: 14.04.2015 г. , свободный.
29. Чакур, Г. Чаму і як вучаць у школе – беларускай у Вільнюсе // Астравецкая праўда. – 20 сакавіка 2010 г.
30. Internetowy System Aktów Prawnych. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://isap.sejm.gov.pl/VolumeServlet?type=wdu#first_Kotwica, польская. – Дата доступу: 21.11.2014 г., вольны.
31. Kalba ir tarpkultūririe komunikacija / [redakcine kolegija: L. Plygavka]. - Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2009. – 190 с.
32. Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. TomVII. – Warszawa, 1923. - 128 s.
33. Vilniaus Pranciškaus Skorinos gimnazija. - [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://skorina.lt/mokyklos-muziejus/, літоўская. – Дата доступу: 12.01.2015 г., вольны.
34. Wykaz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Tom 1. WojewództwoWileńskie. – Warszawa, 1938. – 86 s.

Корникова Н.В.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

ПОСЕЩЕНИЕ МУЗЕЕВ В СТРАНАХ ДАЛЬНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В НАЧАЛЕ 21 ВЕКА

В начале 21 века музей является одним из важнейших культурно-просветительских институтов в обществе, но, вместе с тем, выполняет широкий спектр функций современного рекреационного центра, предлагая посетителям актуальные формы организации досуга и отдыха. Крупные музеи в различных регионах мира стали общепризнанными культурными символами и на современном этапе выступают в качестве привлекательных туристических объектов, притягивающих интерес представителей различных слоев населения. Одной из многочисленных групп населения, среди которых широко востребовано посещение музейных учреждений, является интеллигенция. Это обстоятельство обусловлено спецификой их культурных предпочтений, одной из сфер которых является приобщение к историко-культурным ценностям. Данная социопрофессиональная группа достаточно многочисленно представлена в структуре населения Гомельщины, что является следствием наличия разветвленной сети промышленных предприятий, учреждений культуры, образования, просвещения и здравоохранения в регионе исследования. На современном этапе существует большое количество факторов, влияющих на развитие культурных традиций населения Беларуси. Поэтому актуальным видится определить, какое влияние оказывает посещение музейных учреждений в странах различных регионов мира на духовную культуру интеллигенции Гомельщины.

Целью работы является характеристика посещения музеев в странах дальнего зарубежья представителями интеллигенции Гомельщины на современном этапе.

Новизна исследования заключается в том, что влияние посещения музейных учреждений в странах различных регионах мира на культурные традиции интеллигенции Гомельщины изучается автором на основе оригинальных источников – материалов полевого этнографического исследования.

Изучение духовной культуры различных слоев населения, в том числе интеллигенции, проводилось как советскими, так и современными этнографами. В частности, можно назвать такие работы как «Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі» [1], 6 том «Грамадскія традыцыі» многотомного издания Беларусы [2]. Некоторые публикации автора освещают тематику, связанную с посещение интеллигенцией Гомельщины историко-культурных и природных памятников в странах различных регионов мира [3-4]. Однако в целом, исследования, посвященные изучению посещения музейных учреждений в различных регионах мира представителями интеллигенции исследуемого региона на современном этапе, фрагментарны.

По изучаемой теме было проведено полевое этнографическое исследование, в результате которого было опрошено 148 человек, являющихся жителями Гомельского региона.

В число респондентов вошли представители различных половозрастных и профессиональных групп интеллигенции. Опросы проводились в областном центре, а также других населенных пунктах региона исследования (в Мозырском, Лельчицком, Наровлянском, Жлобинском, Гомельском, Речицком и других районах). Среди проинтервьюированных – инженеры, программисты, экономисты, юристы ведущие и главные специалисты производства, врачи, учителя и т.д.

Среди государств дальнего зарубежья, которые посетили на современном этапе участвовавшие в опросах представители интеллигенции Гомельщины, были названы страны различных регионов Европы, Азии, а также Северной Америки и Северной Африки.

Респонденты отмечали, что посещение музеев в различных городах стран дальнего зарубежья реализовывалось ими в большинстве случаев во время туристических поездок. Как факторы, мотивировавшие визиты в музейные учреждения в странах дальнего зарубежья, респонденты называли стремление поближе

познакомиться с историей и культурой страны пребывания, а также посетить известные туристические объекты; желание организовать культурный досуг; интерес к популярным экспонатам музеев; личное увлечение искусством либо историей; также подобные визиты в небольшом количестве случаев могли совершаться незапланированно.

Результаты исследования свидетельствуют, что наиболее часто посещаемыми среди респондентов оказались музеи Европы и Азии. В частности, опрошенные жители Гомельщины отмечали, что имели опыт посещения различных музейных учреждений в целом ряде государств указанных регионов: Франции, Англии, Германии, Италии, Греции, Испании, Чехии, Кипра; Китая, Таиланда, Вьетнама, Китая, Японии, Индии, Объединенных Арабских Эмиратов, Израиля и пр. В меньшем количестве случаев респонденты указали, что посетили музеи в странах Северной Америки, а также Северной Африки (в США, Египте и Тунисе).

Две трети опрошенных представителей интеллигенции Гомельского региона указали, что посетили от одного до трех различных музеев в странах дальнего зарубежья; остальные отметили, что побывали в четырех и более музейных учреждений различных регионов мира.

В большинстве случаев проинтервьюированные представители интеллигенции Гомельщины отмечали, что отдавали предпочтение известным и крупным музеям, которые являются «визитной карточкой» либо значимой достопримечательностью того или иного города. Так, инженер-программист РУП «Связьинформсервис» из Гомеля, 1977 г.р. отметил: «С интересом всегда пользовался возможностью познакомиться с историей и культурой той страны, где мне довелось побывать. Считаю, что посещение музея – один из хороших способов для этого. Поэтому с большим удовольствием в свое время побывал в Лувре, Пергамском музее, Дрезденской картинной галерее, а также музеях Ватикана. Во время экскурсии времени не всегда хватает, чтобы успеть осмотреть все достопримечательности, и поэтому, как правило, я выбирал для посещения самые известные музеи, в которых я смог увидеть настоящие шедевры. Для меня очень интересно было сравнивать реальные впечатления от увиденного и свои заранее имевшиеся представления об этом».

Среди музеев, которые посетили жители Гомельщины, находясь в государствах европейского региона, были названы Дрезденская картинная галерея старых мастеров, Пергамский музей в Берлине, Старая Пинакотека в Мюнхене; Уффици, Пинакотека и музей Дуомо в Сиене, музеи Ватикана; Дом-музей Гауди в Барселоне; Британский музей, Лондонская национальная галерея, Музей Виктории и Альберта, музей мадам Тюссо, Музей науки и Музей естествознания в Лондоне; галерея Альбертина и Музей истории искусств в Вене; Лувр, Орсе, Национальны центр искусства и культуры им. Ж. Помпиду, Город науки и техники ля Виллет, Государственный музей средневековья Клюни, музей Родена в Париже, Музей изящных искусств в Клермон-Ферране; Национальный музей Праги, Национальный археологический музей в Афинах; Археологический музей в Салониках, Кипрский археологический музей. Перечень музеев азиатских стран, где побывали респонденты, также оказался достаточно многочисленным: это императорский дворец в Токио, Королевский дворец Виманмек в Бангкоке, музей Гоа Читра в Бенаулиме, Тель-Авивский музей изобразительного искусства, музей «Колодец Авраама», храм-музей «Собор Святой Софии» в Стамбуле, археологический музей и музей миниатюр в Анталии, исторический музей Дубая, Дом-музей шейха Саида Аль Мактума, музей Дом наследия в Дубае, Гугун в Пекине, Музей терракотовой армии Цинь Шихуана, музей Национальной традиционной вьетнамской медицины и пр. В число посещенных респондентами музейных учреждений в государствах Северной Америки и Северной Африки вошли Музей Метрополитен и музей Гуггенхайма в Нью-Йорке, Каирский египетский музей, а также Национальный музей Карфагена в Тунисе.

Две трети респондентов отметили, что побывали в музеях в составе туристических групп и в сопровождении экскурсовода, еще треть – указала, что имела опыт индивидуального посещения музейных учреждений в различных городах стран дальнего зарубежья.

Среди наиболее запомнившихся экспонатов, увиденных в экспозициях посещенных музейных учреждений, были отмечены живописные полотна европейских и азиатских художников («Весна» С. Боттичелли, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, «Автопортрет» А. Дюрера, «Поле маков» К. Моне, гравюры А. Хиросиге и пр.), скульптурные произведения («Венера Милосская», «Мыслитель», «терракотовая армия» и др.), естественнонаучные экспонаты (скелет диплодока и пр.), коллекции оружия и доспехов (рыцарские доспехи, доспехи самураев), а также коллекции костюма и ювелирных изделий. Зачастую респонденты отмечали, что особенное впечатление на них произвели интерьеры архитектурных памятников, на базе которых созданы музеи (к примеру, Лувра, Альбертины, Орсе, императорского дворца в Токио, Королевского дворца Виманмек в Бангкоке, дворцов комплекса Гугуна и пр.). Так, один из опрошенных, экономист планового отдела строительной организации из г. Речица, 1964 г.р. отметил: «В Пекине меня поразил комплекс императорских дворцов Гугун. Как я узнал, его еще называют «Запретным городом». Наибольшее впечатление на меня произвели его архитектура и интерьеры дворцов. Такого я больше нигде не видел».

Участвовавшие в опросах жители Гомельщины отмечали, что посещение ими музеев в странах дальнего зарубежья зачастую сопровождалось приобретением литературы и различного рода сувенирной продукции. Чаще всего это были иллюстрированные путеводители и альбомы, каталоги, открытки, магниты, предметы мелкой пластики, брелоки, репродукции картин, канцелярские принадлежности, в некоторых случаях – детские игрушки. К примеру, учитель истории из г. Жлобина, 1986 г.р., рассказала: «Конечно, хочется, чтобы после посещения интересного музея, что-либо осталось на память. Я очень люблю античное искусство, а также искусство эпохи Возрождения, поэтому во время посещения музеев Лувр и Уффици с удовольствием приобрела там прекраснейшие иллюстрированные альбомы по соответствующей тематике. Покупала также путеводители, а еще магниты и открытки с изображением известных экспонатов для родных и друзей».

Обращает внимание, что подавляющее большинство проинтервьюированных представителей интеллигенции Гомельщины отметили, что музейные учреждения в различных регионах мира на современном этапе рассматриваются ими в качестве привлекательных туристических объектов, представляют большой интерес с познавательной точки зрения, а также предлагают посетителям разнообразные возможности для организации культурного досуга. Респонденты также сошлись во мнении, что важным для них лично результатом посещения музеев в странах дальнего зарубежья становится развитие их кругозора, а также подобный опыт в значительной степени стимулирует их познавательную активность, связанную с интересом к истории и культурным традициям различных народов мира.

Обращает внимание то обстоятельство, что посещение музеев было названо респондентами одной из наиболее интересных форм культурного досуга во время поездок в страны дальнего зарубежья наряду с посещением архитектурных историко-культурных памятников, а также природных достопримечательностей. Так, психолог из Гомеля, 1986 г.р., высказала мнение: «Путешествуя в Таиланде, я посетила достаточно много достопримечательностей, но самым потрясающим впечатлением стал для меня Королевский дворец Виманмек в Бангкоке, который, на мой взгляд, является интереснейшим музеем страны. Действительно, он просто поразил меня своей элегантностью, красотой и величием. Мне также особенно запомнились коллекции украшений и картин».

Таким образом, результаты исследования свидетельствуют о том, что на современном этапе посещение музеев является одной из важных форм культурного досуга для представителей интеллигенции Гомельщины во время посещения стран дальнего зарубежья. Приоритетность подобной формы времяпрепровождения среди представителей данной социопрофессиональной группы обусловлена характером их познавательных интересов и направленностью культурных предпочтений. Среди наиболее посещаемых респондентами музейных учреждений, можно выделить преимущественно крупнейшие художественные, исторические и научные музеи европейского и азиатского регионов, являющиеся известными достопримечательностями своего государства. Практика посещения музеев представителями интеллигенции Гомельщины в странах дальнего зарубежья во многом способствует их приобщению к мировым историко-культурным ценностям, а также стимулирует интерес к изучению истории, традиций и культуры различных государств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі / АН БССР; редколл.: В.К. Бондарчик [и др.] – Минск: Наука, 1990. - 248 с.
2. Беларусы: у 12 т. / рэдкал.: В. М. Бялявіна (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1994 – 2009. - Т. 6 : Грамадскія традыцыі / В. А. Бялявіна [і інш.]. –2002. – 606 с.
3. Корникова, Н.В. Посещение памятников истории и культуры в странах Европы интеллигенцией Гомельщины в начале 21 в. / Н.В. Корникова // Европа: актуальные проблемы этнокультуры : материалы VII междунар. науч-теорет. конф., Минск, 21 января 2013 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка ; редкол. : В.В. Тугай (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГПТК полиграфии, 2014 г. – С. 216-218.
4. Корникова, Н.В. Посещение памятников природного наследия в странах Азии представителями интеллигенции Гомельщины в начале XXI века // Н.В. Корникова / Юбилейная научно-практическая конференция, посвященная 85-летию Гомельского государственного университета имени Франциска Скорины, Гомель, 17 июня 2015 г.: материалы : в 4 ч. Ч. 3 / редкол. :О. М. Демиденко (гл. ред.) [и др.]. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2015. – С. 121-123.

Крумплевская А.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ НАСЕЛЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО ПОДВИНЬЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛ. XX-НАЧ. XXI ВВ. (ПО ДАННЫМ ПЕРЕПИСЕЙ)

Проблема изучения этносоциальных процессов, межкультурного и межэтнического взаимодействия, выявления специфики этнической структуры регионов в настоящее время приобретает особую актуальность. Исследованием проблем межконфессиональных отношений, межэтнических взаимодействий, этнокультурных процессов на территории Беларуси занимаются современные белорусские этнологи и социологи: А.Вл. Гурко, А.В. Гурко, Л.В. Ракова, Т.И. Кухаронак, Г.И. Касперович, А.М. Вабищевич, Е.М. Бабосов и другие. Под этнической структурой мы будем понимать соотношение этнических групп, проживающих в пределах белорусского общества, а также систему социальных взаимодействий между ними: экономических, культурных, религиозных и т.д. Отметим, что этническая структура не существует в неизменном виде, она постоянно претерпевает трансформации. Изучая этническую структуру белорусского общества в целом, необходимо также учитывать локальные особенности регионов, что позволит наиболее подробно и детально охарактеризовать динамику этнического состава, выявить факторы этносоциального развития.

Целью статьи является выявление и исследование динамики этнической структуры населения Белорусского Подвинья во второй половине XX ст. Основным источником для написания статьи стали материалы переписей населения 1959 – 2009 гг.

Исторические особенности формирования территории Беларуси обусловили заметную этническую дифференциацию регионов. Среди шести историко-этнографических регионов Беларуси выделяется Белорусское Подвинье. С точки зрения современного административно-территориального деления Белорусское Подвинье соотносится с территорией Витебской области. Специфика Витебской области обусловлена не только историческими событиями минувших лет, но и географическим положением этого региона как пограничного (белорусско-литовско-латышско-российского пограничья) и характеризуется сложными этнокультурными и этноконфессиональными процессами.

Для выявления динамики этнической структуры населения Витебской области во второй половине XX в. необходимо учитывать особенности расселения на территории данного региона. В структуре расселения в Витебской области во второй половине XX в. можно выделить 5 районов расселения: юго-восточный (Оршанский, Толочинский, Дубровенский, Чашникский р-ны Витебской области), центрально-южный (Докшицкий, Лепельский, Ушачский), восточный (Витебский, Сенненский, Лиозненский, Бешенковичский), западный (Миорский, Поставский, Глубокский, Браславский), северный (Россонский, Городокский, Полоцкий, Шумилинский, Верхнедвинский). Наиболее густо населенным являлся юго-восточный район (57 чел/км2) [1, с. 58-59]. Выгодное географическое положение на перекрёстке важнейших транспортных путей явилось благоприятным фактором для быстрого роста городского населения и экономического развития района. На фоне среднезаселенной территории восточного района (50 чел/км^2) выделялся ареал высокой плотности населения, образовавшийся вокруг Витебска – областного центра Витебской области (297 тыс.) [1, с. 60]. Отличительной особенностью центрально-южного района расселения являлось небольшое влияние урбанизации, преобладание сельского населения (80 %) над городским. Западный район расселения также во второй половине XX в. являлся типично сельскохозяйственным районом с формирующимися центрами обрабатывающей промышленности. Этот район расселения выделялся не только на фоне Витебской области, но и республики в целом самой густой сетью мелких населенных пунктов. Например, в Браславском районе 30 % сельских жителей проживало в деревнях величиной до 50 человек. Северный район выделялся слабой заселенностью (24 чел./км^2), что было обусловлено менее благоприятными природными и экономическими условиями [1, с. 59].

Материалы переписей 1959 – 2009 гг. дают возможность проследить изменения в этнической структуре Витебской области (Табл. 1)

Таблица 1.

Динамика этнонациональной структуры Витебской области (1959 – 2009 гг.)

Национальность	1959 г.	1970 г.	1979 г.	1989 г.	1999 г.	2009 г.
Белорусы	1 036 550	1 131584	1 133027	1 119479	1 129141	1047 978
Русские	118 816	167 656	187 016	213 911	187 872	124 958
Поляки	83 800	24 876	17 308	25 266	21 003	11 141
Украинцы	11 636	19 819	23 757	26 148	21 926	14 557
Евреи	18 987	17 343	15 080	12 702	4 633	2 127
Татары	1 248	1 544	1 413	1 538	1 260	822
Литовцы	-	1 138	1 027	1 079	917	624
Цыгане	-	1 100	1 274	1 716	1 598	1 186

Данные трёх последних переписей населения СССР свидетельствуют об активных миграционных процессах, особенно в 1970-1980-е годы. Отметим, что механический прирост городского населения осуществлялся за счет притока сельского населения, а также за счет межреспубликанской миграции, что в свою очередь оказывало влияние на изменение этнического состава региона [2, с. 69]. За годы, прошедшие между переписями населения 1970 и 1989 гг., численность русских в Беларуси возросла с 938 тысяч до 1342 тысяч, в Витебской области в частности, со 167 тысяч до 213 тысяч [9, с. 28; 11]. Также в данный период наблюдается увеличение численности украинского населения и сокращение количества польского населения на территории Витебской области.

На начало XXI в. в республике складывается следующая картина в этнической структуре: 84 % населения Республики Беларусь относит себя к белорусам, оставшиеся 16% распределяются между 140 другими этносами. Так, наиболее многочисленными этническими группами считаются русские – 8%, поляки – 3%, украинцы – 2%, евреи – 0,1% и др. [4, с. 13]. Данная тенденция характерна в целом и для этнической структуры населения Витебской области: 85,1 % составляют белорусы, 11,3 % – русские, 1,2 % – украинцы, 0,9 % – поляки, 0,2 % – евреи, однако наблюдаются определенные особенности [8]. Так, на 2009 г. (согласно переписи населения) этнический состав Браславского района Витебской области выглядит следующим образом: белорусы – 64,59%, поляки – 18,66 %, русские – 14,26%, др. – 2,49% [14]. Специфика этого региона обусловлена особенностями исторического пути (до 1939 г. территория находилась в составе Польши) и географическим расположением на стыке государственных границ Республики Беларусь с Литвой и Латвией.

На динамику количества и расселения этнических групп оказывают влияние уровень рождаемости и смертности, интенсивности внутренних и внешних миграций [3, с. 30]. Согласно данным о численности отдельных этнических общностей Витебской области за 1999 – 2009 гг., количество белорусов уменьшилась на 7 %, а их удельный вес в этнической структуре Беларуси увеличился на 3 % (под удельным весом понимается величина, характеризующая отношение количества определённого этноса к общей численности населения, выраженная в процентах). В отношении других основных этнических общностей Витебской области наблюдается уменьшение их численности и удельного веса в этнической структуре региона, что связано главным образом с неблагоприятными тенденциями в демографическом воспроизводстве населения региона (процессе смены поколений в результате естественного движения населения – рождения и смерти), миграциями [7, с. 148]. Также отметим, что эволюция этнической структуры населения приводит к изменениям в социально-экономической, культурной жизни этнических общностей, трансформации этнического сознания.

Население Витебской области по переписи 1999 года составило 1377,2 тыс. человек, в том числе в городских поселениях – 923,1 (67 %), в сельских – 454,1 тыс. человек (33 %). За период с 1959 по 1999 год городское население увеличилось в 2,3 раза, сельское за это же время уменьшилась на 48 % [6]. В настоящее время Витебская область является единственным регионом РБ, население которого уменьшается. Тенденция уменьшения численности населения Витебской области наблюдается с 1989 года – по итогам переписи на тот момент в области насчитывалось 1 млн. 409, 909 жителей. Согласно переписи 1999 года численность жителей в Витебской области составляла 1 млн. 377,161. На 2009 год в Витебской области проживало 1 млн. 230,821 [5]. Примечательно то, что по итогам 2013 года, Витебская область занимала первое место по показателю естественной убыли населения (5 100 человек), демонстрирует самый низкий в стране коэффициент рождаемости (11,2 при среднем в республике 12,5) и находилась на первом месте по коэффициенту смертности (15,5 при среднем в республике 13,3) [10]. Данная тенденция сохраняется и до настоящего времени. По состоянию на 1 октября 2015 года численность населения Витебской области составила 1 194,8 тыс. человек и по сравнению с началом текущего года сократилась на 3,7 тысячи человек [13].

Демографическое возобновление население Витебской области пока не удалось стабилизировать, попрежнему сохраняется убыль населения за счет превышения смертности над рождаемостью на 3 296 человек (по состоянию на октябрь 2015 г.), особенно неблагоприятная ситуация отмечена в сельской местности. Вместе с тем в современный период принимаются меры демографической политики, направленные на повышение престижа семьи в обществе, формирование ориентаций на здоровый образ жизни, что способствует появлению положительных тенденций в воспроизводственных процессах: рост рождаемости, увеличение количества браков, снижение детской смертности.

Значимым фактором для развития этнокультурных процессов являются миграции населения. Витебская область пополняет свое население за счет международной миграции и теряет во внутренней, в основном отток идет в столицу Беларуси – город Минск, а также крупные города областного подчинения [7, с. 149]. Так, в январе-сентябре 2015 года в область прибыло 7 650 человек, выбыло – 8 098 человек. Миграционная убыль составила 448 человек [13].

Таким образом, исследование динамики этнической структуры населения Витебской области во 2 половине XX в. даёт основание полагать, что эта область, по сравнению с другими областями республики, всегда имела свою своеобразную этническую структуру. Особенность этнического состава региона в срав-

нении с другими областями республики обусловили географическое положение (граничит с Литвой, Латвией, Россией) и события исторического прошлого (нахождение в составе разных государств – Польши и БССР). Полиэтнический состав населения Витебской области создаёт возможность для межэтнических контактов, которые лежат в основе современных этнических и этнокультурных процессов. При этом необходимо учитывать и определённые факторы, которые могут негативно сказываться на демографическом возобновлении и этнической структуре населения региона: естественная и миграционная убыль населений, самый низкий в стране коэффициент рождаемости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Проблемы расселения в БССР / Географ. об-во БССР; Ред. С.А. Польский. – Мн.: Наука и техника, 1980. – 184 с.
2. Этнические процессы и образ жизни: На материалах исследований населения городов БССР / [В.К. Бондарчик, И.Н. Браим, В.Н. Белявина и др.]; Ред. В.К. Бондарчик. – Мн.: Наука и техника, 1980. – 280 с.
3. Беларусы: Сучасныя этнакультурныя працэсы / Г.І. Каспяровіч [і інш.]; рэдкал.: А.І. Лакотка [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2009. – 607 с.
4. Кто живет в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск: Беларус. навука, 2012. – 799 с.
5. Население Республики Беларусь: его численность и состав/ Ред. коллегия: В.И. Зиновский, И.А. Костевич, Е.И. Кухаревич, С.В. Новоселова и др. – Минск: Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2010. – Т.2. – 413 с.
6. Национальный состав населения Республики Беларусь, его демографические характеристики и образовательный уровень/ Ред. коллегия: Г.И. Гасюк, С.В. Лукашевич. – Минск: Министерство статистики и анализа Республики Беларусь, 2001. – Т. II. – 497 с.
7. Касперович, Г.И. Этнокультурные процессы на Витебщине в современный период. // Беларускае Падзвінне : вопыт, методыка і вынікі палявых і міждысцыплінарных даследаванняў : зб. навук. прац міжнар. навук.-практ. канф., Полацк, 21 – 23 красав. 2011 г.: у 2 ч. Ч. 2 / Полацкі дзярж. ун-т; пад агульн. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. – Наваполацк : ПДУ, 2011. – С. 148 – 158
8. Национальный состав населения Республики Беларусь и распространенность языков. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2009 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://belestat.gov.by
9. Население белорусско-русского пограничья: демография, язык, этническая идентификация/ Григорьева Р.А., Касперович Г.И. – Мн.: ИООО «Право и экономика», 2004. – 80 с.
10. За год население Витебской области уменьшилось почти на 6 тысяч человек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ximik.info
11. Население Витебской области по данным Всесоюзной переписи на 15 января 1970 г. Стат. Сб. Ч.1, Витебск, 1972 г.
12. Регионы Республики Беларусь: стат. сб. – Минск: национальный статкомитет РБ. – 2010.
13. За 9 месяцев население Витебщины уменьшилось на 3,7 тысячи человек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ximik.info.

Крюкова С.С.
(Российская Федерация, г. Москва)

ТРАДИЦИИ ДОГОВОРА И ВЗАИМОПОМОЩИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДЕРЕВНЕ (НА МАТЕРИАЛАХ БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ)

Статья выполнена при поддержке ГРАНТа РГНФ №15-21-01010

В период экономического кризиса, анти-санкций и объявленной российским правительством ориентации на отечественное производство сельскохозяйственной продукции немаловажным представляется изучение сохранившегося культурного (в широком смысле) пространства русской деревни и его потенциала. С этой целью в 2015 г. в рамках совместного российско-белорусского проекта «Сохранение традиций и трансформация культуры на белорусско-российском пограничье» было предпринято обследование ряда деревень белорусско-русского пограничья. В ходе экспедиции в Смоленской области (Краснинский и Руднянский районы) были собраны материалы, которые легли в основу настоящего доклада.

Заросшие бурьяном поля, заброшенные дома, разрушенная государственная социальная инфраструктура (отсутствие больниц, школ, магазинов и пр.), разбитые дороги – все это характеризует современный облик русской деревни и не требует особых комментариев. С 1990-х гг. российский сельский мир был поставлен в жесткие условия перехода от советской модели хозяйствования, для которой была свойственна высокая степень участия государства во всех сферах жизнедеятельности деревни, к постсоветской, построенной на иных экономических принципах, ориентированных на частную инициативу и рыночные отношения.

Реформирование коллективных хозяйств советской эпохи и преобразование их в товарищества и общества в различных формах (ТОО, АОЗТ, СХПК) привело к разрушению прежнего сельскохозяйственного производства: за редким исключением имущество колхозов распродано, поголовье скота значительно сокращено или вовсе уничтожено, хозяйственные постройки разрушены. Многие сельские жители в резуль-

тате банкротства новообразованных АОЗТ и ТОО оказались безработными. «В данный момент у нас на Смоленщине сельского хозяйства как такового нет, а в Белоруссии оно осталось», – так прокомментировал положение в аграрном секторе местной экономики один из российских руководителей поселковой администрации в Руднянском районе Смоленской области. Тем не менее, вопреки сложным социально-экономическим условиям и стабильности демографического убывания сельского населения (за счет превышения уровня смертности над уровнем рождаемости, а также миграции в город) деревня выживает. Притом не в последнюю очередь благодаря своим культурным традициям – опыту договорных отношений и взаимопомощи. То, что участие государства в регулировании экономики новой деревни минимизировано, лишь усиливает значение межличностных договорных связей и отношений.

Эти традиции были присущи деревенскому образу жизни русских испокон веку. Они были обусловлены как самим характером земледельческого труда, требующим коллективного участия, так и всем укладом крестьянской общинной жизни. Наличие неформальных (внегосударственных) общественных коммуникаций в деревне было выявлено еще в XIX в. Этот феномен получил в историографии название «обычное право». Под ним понимали традицию договорного устного разрешения многочисленных вопросов крестьянской жизни самими крестьянами, т.е. крестьянским самоуправлением. В отличие от современной деревни обычно-правовые отношения в условиях общинной организации деревни XIX в. регулировало коллективное мнение. Существенную долю в этом комплексе взаимосвязей и взаимодействия занимали договорные отношения, закрепленные коллективной «санкцией» мира.

В настоящее время преобладающей формой коммуникаций, направленных на установление и достижение тех или иных договоренностей, являются не коллективные, а межличностные или межсемейные/межсоседские контакты. Договор в деревне – основа основ жизни в условиях компактного проживания, повседневный механизм. Материалы, собранные во время экспедиционного выезда в Смоленскую область, позволили выявить актуальные на сегодняшний день разновидности и особенности частных договорных соглашений между жителями села, а также наиболее распространенные виды взаимопомощи.

Несмотря на разрушение прежних крупных сельскохозяйственных организаций (колхозов и совхозов) и резкое сокращение посевных площадей, сельский образ жизни по-прежнему связан с обработкой земли и ведением сельского хозяйства. Самой распространенной формой современного сельскохозяйственного производства является личное подсобное хозяйство, основу которого составляет приусадебный земельный участок (его размеры в деревнях обследованных районов варьируются от 20 соток до 2 га). Для подавляющей части населения ЛПХ стало не подсобным, а основным хозяйством и важнейшим источником средств существования. Приведем немного статистики. Общее население Руднянского района составляет 23 775 чел. Из них в сельском хозяйстве трудоустроены всего 85 чел., а в целом занятых в разных отраслях экономики 3098 чел. Таким образом, подавляющая часть трудоспособного населения остается за рамками официальной статистики трудоустройства.

Сложившиеся условия способствовали развитию в сельской местности неформальной инфраструктуры разнообразных трудовых договорных взаимоотношений, регулируемых населением самостоятельно, без вмешательства государства и официального права. Как правило, эти отношения складываются в связи с наемными сельскохозяйственными работами. Часть из них относится к категории «теневой экономики», когда труд наемного работника оплачивается наличными деньгами, без официального ведения бухгалтерии и отчисления соответствующих налогов. К таким договорным отношениям прибегают некоторые фермерские хозяйства, нуждающиеся в дополнительных рабочих руках в период выполнения срочных сезонных работ. В поиске дополнительной рабочей силы в последние годы некоторые работодатели используют Интернет, где на специальных порталах размещают соответствующие объявления. Сельчане, имеющие сельскохозяйственную технику, нередко также находят спрос на свои услуги по обработке земли у владельцев ЛПХ.

Найм имеет сезонный характер и определенную периодичность, связанную с поэтапностью земледельческого труда. Аграрный календарь крестьян начинается весной – в период подготовки почвы к посадочным работам и севу сельскохозяйственных культур. Поэтому самым обычным видом найма, распространенным почти повсеместно, является договор о вспашке огорода в ЛПХ. По мере дальнейшей обработки угодий, с началом сенокоса и уборкой урожая к найму прибегают тоже.

Условия оплаты земледельческих работ обычно известны благодаря привычному средству деревенской коммуникации – слухам и разговорам. Отношения неформального найма не фиксируют в документах. Договариваются о работе устно. При подсчете итоговой суммы, выплачиваемой исполнителю после проведения работ, участники соглашения отталкиваются от существующих в деревне расценок на отдельные виды работ и общей площади обрабатываемой земли. Единицей измерения при этом служит сотка земли. По свидетельствам респондентов, цены на рабочие услуги с использованием сельскохозяйственной техники

постоянно растут, что связано как с инфляцией в стране в целом, так и с ростом цен на бензин (солярку) в частности.

Близость белорусской деревни вносит свою специфику в договорные деревенские отношения на Смоленщине. В частности, в некоторые деревни для аккордного выполнения некоторых работ приглашают белорусов. Проблема российских хозяйств по сравнению с белорусскими заключается в их слабой оснащенности техникой. Кроме того, как следует из ответов респондентов, немаловажное значение имеет и географический фактор: в горячую пору (например, когда срочно необходимо убрать урожай) легче дождаться помощи со стороны соседних белорусских деревень, нежели со стороны российских, территориально более отдаленных. Очевидно, в этих контактах не последнюю роль играет фактор традиционных белорусско-российских контактов, носивших прежде, в рамках СССР, устойчивый характер. Несмотря на официальный запрет ввоза сельскохозяйственной техники из Беларуси, ее перегоняют через границу по выражению одного из респондентов, «заячьими тропами». Развитая в советское время кооперация с белорусскими крестьянами в настоящее время редка. Запрет на вывоз/ввоз сельскохозяйственной техники сдерживает ее, однако сезонный найм белорусов на работу на Смоленщине носит довольно регулярный характер.

Еще одним поводом для общественного договора, связанного с ведением сельского хозяйства, является выпас скота. Хотя в Смоленской области приоритетным направлением сельского хозяйства в настоящий период является молочное животноводство, поголовье скота как в сельхозпредприятиях, так и в подворьях существенно уменьшилось в сравнении с советским периодом. Согласно местной традиции, владельцы крупного рогатого скота ЛПХ пасут стадо самостоятельно, устанавливая график выпаса («рядовку») на основе очередности домов. Некоторые хозяева иногда вместо себя нанимают пастуха. Его труд оплачивается, но помимо денежной платы ему обязательно выдают продукты. По сведениям из Руднянского района, некоторые частные сельхозпредприятия нанимают пастухов из Беларуси, поскольку местное русское население отказывается от подобной работы.

В договорных трудовых отношениях в последнее десятилетие произошли изменения в сторону коммерциализации услуг: денежный расчет стал более распространенной формой оплаты. «Магарыч» (алкоголь), который прежде наниматель выставлял работнику в качестве денежного эквивалента за его труд, почти утратил свою актуальность. В 1990-е гг. чаще практиковалась межсоседская кооперация, не обремененная финансовыми обязательствами: соседи договаривались о совместной обработке огородов по очереди. Подобный труд носил характер традиционной для деревни крестьянской взаимопомощи, распространенной повсеместно и имевшей разные названия. В пограничной деревне Смоленской области она получила название «толокá», как и в белорусском пограничье.

Напомню, что «толокá» (в других областях «помочь»/«помощь») в традиционной крестьянской культуре охватывала весьма широкий спектр отношений. Все виды сельскохозяйственного труда, связанного с уборкой и обработкой урожая (жатва, сенокос, молотьба и пр.), а также ряд других работ (обработка льна, вывоз навоза, строительство печи или возведение сруба, заготовка квашеной капусты и пр.) могли побудить хозяина призвать односельчан на помощь для срочного завершения необходимого объема работ. «Толокá» не оплачивалась, лишь сопровождалась угощением ее участников. Термин «толокá» уже почти исчез из сельского обихода, и хотя его значение сельчане объясняли верно, сфера его применения существенно сузилась. Чаще всего толоку определяли как безвозмездную помощь односельчан при строительстве избы или бани. К настоящему времени традиция безвозмездного коллективного общественного труда почти сошла на нет. В основном прибегают к помощи соседей или родственников.

На договорных отношениях построена и торговля продуктами сельскохозяйственного производства, скотом и птицей. Она охватывает как крупных товаропроизводителей, так и владельцев ЛПХ. В исследованных нами районах приоритетными являются молочное животноводство и растениеводство (производство зерновых и кормовых культур, рапса, картофеля). В современных условиях хозяйства самостоятельно ищут рынки сбыта своей продукции. Поставки молока осуществляются главным образом на молочный завод в г. Рудня. При этом владельцы частных подворий также сдают молоко на завод через посредников, объезжающих деревни, в том числе отдаленные от районных центров.

Торговля сельчан продуктами собственного сельскохозяйственного производства осуществляется в основном тоже через посредников. Респонденты неоднократно отмечали свое нежелание самим заниматься продажей на рынке, считая неприемлемым для себя этот род занятий. Традиционный труд на земле продолжает оставаться для них привычным. Торговые же навыки свойственны лишь наиболее предприимчивым, как правило, переехавшим в город. Исключение составляют фермерские и индивидуальные предприятия, занимающиеся реализацией произведенной продукции самостоятельно. Их представители торгуют на рынках районных центров.

Чтобы продать или купить корову или птицу, сельчане чаще всего используют «сарафанное радио» – сообщают ближайшим соседям и знакомым о своих намерениях. Кроме того, размещают объявления в

местных газетах или интернете, иногда заказывая определенную масть и породу коровы. Продажа коровы до сих пор сопровождается традиционными приемами: согласно местным поверьям, считается обязательным передать веревочку-поводок коровы из рук в руки покупателю, чтобы она знала нового хозяина.

Население пограничных районов охотно приобретает птицу и домашний скот у соседей-белорусов. По мнению респондентов, в силу более развитых аграрных традиций в белорусской деревне лучше делать такие приобретения именно там. Торговые контакты в пограничье стабильны, но их вектор меняется в зависимости от текущего курса белорусской и российской валют и стоимости различных товаров. Например, если белорусы предпочитают приобретать в России строительные материалы, то россияне –белорусские продукты. Белорусы регулярно приезжают на смоленские рынки торговать птицей, молочной и мясной продукцией и др. товарами.

С 1990-х гг. широкое распространение в частной торговой сети получила торговля в кредит. Нехватка наличных денег вынуждает многих приобретать продукты «под запись»: продавцы фиксируют должников и суммы их задолженностей. Здесь действует то же правило расчета, как и в долговых обязательствах между односельчанами: отдают после получения пенсии или зарплаты. Подобная торговля осуществляется исключительно под «честное слово». Разумеется, при отпуске товаров в кредит продавец ориентируется на репутацию и платежеспособность покупателя. В сельской местности все друг друга знают.

В деревне развиты обменные договорные отношения. Они распространяются не только на соседский круг, но выходят на междеревенский уровень. Так, для того, чтобы обменять корову, сельчане обращаются к владельцам более крупных сельхозпредприятий, которые забирают прежнюю корову и за доплату подбирают ей замену. В представлении сельских жителей бытует стойкое убеждение, что в обмен на какую-либо вещь или угощение необходимо чем-то отдариться. Наиболее распространен обмен урожаем: если у кого-то уродились помидоры, а у соседа, например, лук, они угощают друг друга, обмениваются урожаем со своих огородов. При этом соблюдается правило: если берешь семена или рассаду, необходимо отдать взамен мелкие монеты («медными денежками»). Оно коренится в представлении о взаимосвязи этого с будущим благосостоянием и благополучием семьи: «дать нельзя – если продал, тогда у тебя будет водиться».

Подводя итоги, необходимо отметить следующее. Приватизация российской экономики, негативно сказавшаяся на аграрном секторе в 1990-е гг., одновременно способствовала сохранению основного механизма «выживания» сельского населения – договорным отношениям и взаимопомощи. Принцип взаимности, т.е. обменно-возвратный характер связей, в деревне распространяется на всю совокупность хозяйственных коммуникаций в ней и предопределяет соционормативное поведение сельского сообщества. В системе локального проживания, где межличностное общение является очень тесным, договор и помощь остаются важнейшей основой взаимоотношений. Пограничное положение рассмотренных здесь районов Смоленской области обусловило вовлечение в эти договорные отношения также населения ближних белорусских деревень. При этом в складывании и развитии этих взаимоотношений большую роль играют факторы их географической близости, преемственности контактов, а также распространенное среди сельчан представление об историческом единстве братских народов.

Куринная М.А.
(Украина, г. Киев)

ТРАДИЦИОННАЯ ОБРЯДОВАЯ И ПРАЗДНИЧНАЯ КУХНЯ ЧЕХОВ ЮГА УКРАИНЫ (ПО ЭТНОГРАФИЧЕСКИМ ИССЛЕДОВАНИЯМ ЗАПОРОЖСКОЙ ОБЛАСТИ)

Аннотация. В статье рассмотрены особенности обрядовой и праздничной кухни чехов Юга Украины (по материалам исследования с. Новгородковка Мелитопольского района Запорожской области). Выявлены традиционные компоненты, присущие культуре питания с материнской территории, определены новые составляющие, возникшие под влиянием специфических природно-географических условий, а также вследствие активных ассимилятивных процессов.

Ключевые слова: чешские переселенцы, праздничная кухня, традиционная обрядность, система питания.

В пределах современной Запорожской области чехи появились в 1869 году, основав на территории Мелитопольского уезда Таврической губернии колонию Чехоград (с 1946 года – с. Новгородковка Мелитопольского района). Осознание собственных этнических корней (отчасти обусловленное фрагментарными контактами с метрополией) помогло переселенцам сохранить в новых условиях проживания одно из важнейших явлений народной культуры с материнских земель – систему питания. Немаловажное место в ней

занимает обрядовая и праздничная кухня – одна из главных культурно-ритуальных составляющих семейной (родильной, свадебной, погребальной) и календарной обрядности.

Следует подчеркнуть, что праздники и торжественные церемониалы в чешском крестьянском быту всегда сопровождались совместными застольями, и обрядовая пища служила не только способом удовлетворения жизненных потребностей, но и являлась одним из центральных компонентов социального общения [3, с. 85]. В родильной обрядности наибольшее распространение элементы питания получили в послеродовом цикле обычаев, связанных с посещением роженицы (шестинэдэлки). Традиционно для нее готовили куриный суп с домашней лапшой из целой курицы (нýдлова пóливка) и сладкое жареное печенье – кршапáче. Состав продуктов и рецептура последнего были сходны с хвóростом и вергунáми – выпечкой русских и украинцев. Для приготовления кршапáче использовали яйца, муку, сахар и молоко (со временем, его заменили водка или самогон, придавашие тесту большую воздушность. Тесто месили до твердой консистенции, раскачивали в широкий, тонкий пласт и резали на квадраты. В середине каждого прямоугольника делали отверстие, через которое выворачивали кулинарное изделие «в узелок». Жарили кршапáче в глубокой сковороде или котелке на растительном масле, иногда с добавлением смальца. Перед визитом выпечку и суп перекладывали в новую посуду, завязывали ее в большой белый платок и несли в узле. Посуда оставалась в качестве подарка новорожденному.

Бóльшим разнообразием обрядовая кухня чехов Запорожского региона была представлена в свадебном церемониале. Для первого дня праздничного застолья в Новгородковке до сих пор готовят традиционный набор горячих блюд, подающихся в несколько этапов: 1) суп с лапшой на курином бульоне (нýдлова пóливка); 2) пшенная (рисовая) каша с изюмом (черешней), отварная курятина (слэпичи мáсо) и пропаренные сухофрукты, политые топленым маслом и посыпанные сахаром (в более ранние времена – запеченые яблоки с сахаром); 3) толченый картофель (картóшкова кáше), свиные отбивные или жаркое из свиных ребер (пэчени мáсо), котлеты; 4) компот из сухофруктов (вóдварка), разлитый в тарелки вместе с фруктовой мякотью; 5) кофе (кáва) и выпечка со сладкой начинкой (бýхты, бýхтички, бýхты посúпани и др.). К столу также подаются спиртные напитки домашнего производства: самогон (сливóвица), виноградное вино, вишневая наливка (вишнёвка).

О традиционности данного комплекса обрядовой пищи (не без учета определенной доли его вариативности) можно судить, сравнив представленный выше этнографический материал (собран автором в 2000, 2011-2012 годах [1]) с описанием свадебного застолья в колонии Чехоград, сделанного в 1909 году чешским журналистом А.Полаком. «Когда гости соберутся, – писал он, – то в первую очередь пьют водку, которая стоит на столах в украшенных цветами бутылках. Есть на столах и вино. Закусывают бухтами [...]. Затем убирают со столов остатки бухт, приносят тарелки, вилки, ложки, ножи и полные миски супа. Суп очень вкусный, из курятины – всем нравится. Некоторые гости съедают не одну тарелку […]. Приносят мясо гусей и уток, кур, жареную свинину, кровяную колбасу – все в большом количестве и в больших мисках [...]. Гусятина и утятина только вареные. Еда очень вкусно приготовлена [...]. На второй день после обеда вновь собирались для продолжения застолья […]. На третий день доедают и допивают остатки…» [2, с. 11-12].

Интересно отметить, что свадебные блюда в Чехограде/Новгородковке подавали не только в определенной последовательности, но и в сопровождении установленных ритуальных действий. Так, почти до конца XX века сохранился обычай перед угощением куриным бульоном как бы ненароком разбивать старый супник. Или, перед выносом курятины, передавать на праздничном блюде к столу молодоженов разукрашенную яркими лентами вареную курицу. Выполняемые действия нередко комментировались рифмованными строками шуточного содержания. Например: «Ko-ko-ko-kodák, / dívejte se všechni hosti na zobák, / mnoho on-li zrnek spapal. / Dříve nesla vajíčka, / a ted` já ji nesu k svatebnímu plesu...». Вероятно, в первом случае, возникновение сознательного шума на свадьбе – битья посуды – могло служить отголоском давнего сакрального способа обращать в бегство злых духов [5, с. 159], во втором – разукрашенная курица служила своеобразным амулетом, способствующим успешному чадородию и увеличению материального благополучия молодых.

Стоит отметить, что свадебная обрядовая пища чехов имела во многом типичную для многих славянских народов рецептуру. Приведем технологию приготовления отдельных блюд.

Домашнюю лапшу (нýдле) для куриного супа готовили накануне: круто замешанное тесто из муки и яиц раскачивали в пласт, разрезали на узкие ленты длиной до 40 см, пересыпали их мукой и оставляли для просыхания в прохладном помещении. Для получения насыщенного мясного отвара нередко использовали до 40 тушек кур, которые варили поочередно в кастрюле или чугунуке объемом до 40 литров. Готовую курятину резали на средние куски и складывали в отдельную посуду. Бульон делили на две части: в одной из них отваривали лапшу, другую разливали в тарелки (туда же предварительно выкладывали готовое макоронное изделие).

Для приготовления пшенной каши в кипящую подсоленную воду выливали растопленное сливочное масло; помещали туда крупу и проваривали ее до 10 минут, помешивая большой деревянной ложкой (важе́йчка). После того как полуготовую кашу снимали с огня, ее заворачивали в полотенца и оставляли преть в теплом помещении.

Свиные отбивные выкладывали на жаровню (плэх), солили, посыпали сверху кольцами лука. Жаровню ставили на треножник (тршино́жка) и закатывали через устье в печь. Таким же образом готовили котлеты. Для фарша использовали свиное мясо (пра́сачі ма́со), лук и сырой картофель, перерабатанные на мясорубке (маши́нка на ма́со). В готовую смесь добавляли соль, несколько яиц, небольшое количество молока или сметаны.

К чешской свадебной выпечке следует отнести простые булочки с изюмом (бу́лэчка пра́здна), булки с разнообразными начинками (бу́хтички, бу́хты с маком, творогом и изюмом, жареной капустой), пироги с кулинарнимим присыпками (бу́хты посы́пани), рулеты (штру́длы). Во всех случаях делали дрожжевое, мягко замешанное сдобное тесто. Для его приготовления использовали теплое молоко, сметану, соль, сахар, яйца, дрожжи и муку. Тесто для пирогов с присыпками делили на несколько больших коржей, которые перед выпеканием смазывали взбитым яйцом и прокалывали вилкой. Сверху на каждый пирог высыпали смесь из муки, холодного смальца (топленого масла), яиц и сахара. Отдельные хозяйки могли предварительно намазать коржи густым слоем фруктового повидла. Заметим, что на рубеже 1960-х – 1970-х годов вследствие возросшего количества смешанных браков, в свадебной кухне чехов возник новый элемент свадебной выпечки – каравай. Однако в отличие от русских и украинских свадеб, откуда этот празднечный хлеб был заимствован, и где ему придавалось глубокое сакральное значение, у чехов он скорее служил парадным реквизитом, с которым родители встречали молодых после регистрации брака [4, с. 2].

Обязательным блюдом второго дня чешского свадебного застолья был суп с флы́чками (флы́чкова по́ливка), который со второй половины ХХ века постепенно вытеснил украинский борщ. Технология приготовления флы́чек была аналогичной приготовлению лапши, с той только разницей, что ленты из теста дополнительно разрезали на небольшие квадраты размером 1,5 х 1,5 см. Полученные флы́чки жарили в глубокой сковороде на растительном масле до приобретения ими розового оттенка. Готовое макаронное изделие заливали куриным бульоном или подавали к нему на отдельной тарелке.

Относительно борща следует сказать, что с указанного периода времени он занял одно из главных мест не только среди праздничной, но и повседневной пищи потомков чешских переселенцев. «Чепуха – вареники, святе діло – борщ!» – свидетельствует в пользу последнего утверждения, широко распространенное среди чехов украинское выражение. Для приготовления основы борща – мясного отвара – преимущественно использовали говяжье или свиное мясо с костью. Основными ингредиентами традиционно являлись капуста, картофель, фасоль свекла, морковь; репчатый лук зажаривали салом (смальцем) или растительным маслом. Чтобы улучшить вкусовые качества готового блюда в него добавляли небольшое количество сметаны.

В погребальном церемониале чехов элементы питания главным образом встречались в поминальном цикле обычаев и обрядов. Согласно католической традиции поминальный обед устраивали сразу после похорон. Однако с середины ХХ века, вследствие увеличения разнонациональных брачных союзов – о чем уже упоминалось ранее, – коллективные трапезы стали организовывать по православной традиции на 9-й и 40-й дни, а также спустя год после смерти. До конца ХХ века на поминки, как правило, готовили тот же ассортимент блюд, что и для первого дня свадьбы. С начала 2000-х годов, в связи с открытием в Новгородковке мест общественного питания, меню ритуального обеда стало варьироваться: куриный суп с лапшой поменяли на борщ, а отварное мясо – на куриные полуфабрикаты, спиртные напитки домашнего производства частично или полностью вытеснились покупными.

Подчеркнём, что поминальная трапеза в память об умерших детях существенно отличалась от установленного ритуального угощения: к столу приглашали исключительно подростков, несших и сопровождавших гроб на кладбище; подносили им только кофе и кршапа́че. Общее поминание умерших осуществлялось чехами соответственно католической традиции 2 ноября в День поминовения усопших (Ду́шички). К этой дате готовили большое количество сладкой выпечки, которую раздавали родственникам и знакомым.

Глубокое символическое содержание приобрела пища в чешских обрядах календарного цикла праздников. Торжественный характер носила праздничная трапеза в семейном кругу в канун Рождества (Ва́ноце). На Щедрый вечер (Ще́дрэй вэчер, 24 декабря) старались приготовить двенадцать (по числу апостолов Иисуса Христа) постных блюд, среди которых были различные супы, отварной горох или фасоль, тушеная свекла, кне́длики с картофелем или капустой, жаренная рыба (главным образом морская – камбала, бычки, пеленгас), бутерброды с пома́занками (бутербродными массами), бу́хты с маком, яблоки.

Отдельные продукты рождественского стола не только имели сакральное значение (чеснок – здоровье, горох – достаток в хозяйстве и др.), но и являлись важными элементами разного рода семейных гаданий. К таким продуктам, в первую очередь, следует отнести яблоки и грецкие орехи. В разрезанном горизонтально яблоке по расположению семян угадывали будущее благосостояние семьи. Ворожба с использованием скорлупы грецкого ореха давала возможность оценить дальнейшую судьбу каждого из членов рода. Последнее гадание заключалось в следующем: в широкий сосуд с водой помещали скорлупу от ореха с горящей свечкой внутри. По расположению плавающих объектов судили: если свечи находились рядом – семья проживет год благополучно; свеча плыла в сторону – предвещала ее владельцу длительное путешествие, для молодых – женитьбу или замужество; перекинутый в воду светоч сообщал о болезни или смерти его обладателя.

Среди чешских девичьих гаданий, где использовались элементы пищи, назовём, заимствованное у украинцев, гадание на варениках. В его процессе каждая из участниц ворожбы писала на бумаге собственное имя, после чего помещала записку в мучное изделие. Считали, что обладательница вареника, который после кипения появлялся на поверхности воды первым, раньше всех выйдет замуж.

Праздники новогоднего цикла – святых Штепана (26 декабря), и особенно Сильвестра (31 января) – отмечались богатым застольем. Готовили мясные блюда: кровяную колбасу (ú́трнице), отварную колбасу с крупными кусочками сала (маса́ки), копченый окорок (шу́мка) и др. К овощным блюдам следует отнести картофельные котлеты (бра́мборови котлэты), толченый картофель перемешанный с капустой, смальцем и луком (карто́шкова ка́ше зе зэлем или «ко́чичи танэц»), картофельный салат (бра́мборак), тушеную свеклу (ршéпа). Среди мучных блюд присутствовало большое разнообразие кнéдликов, приготовленных в воде и на пару: шкубанцы, трганцы, розвало́вани кнéдлики, сха́зени кнéдлики, тва́рогови кнéдлики (аналог украинских «ленивых вареников»).

Обильным угощенем отличались во́статки – три последних дня перед Великим постом. Главным блюдом домашней кухни в эти дни становились традиционные для многих славянских народов масленничные (ма́сопустные) блины – лúванце.

Центральным весенним праздником для чехов являлась Пасха (Вэликонэцэ). Со второй половины XX века особое место на пасхальном праздничном столе занял ритуальный хлеб – па́ска. Её появление в обрядовой системе питания чехов обуславливалось двойным празднованием Светлого воскресения в семьях с чешскими (католическими) и украинскими/русскими (православными) корнями. В соответствии с религиозной традицией последних, праздничный обед всегда начинался с разрезания освященного кулича, который следовало съест первым. Технология приготовления па́ски включала такие ингредиенты, как мука, сливочное масло, молоко, яйца, сахар, дрожжи. Тесто замешивали до плотной консистенции и выкладывали в специальные жестяные формы, предварительно смазанные смальцем. После выпечки верхнюю часть готового кулинарного изделия смазывали взбитым яичным белком, позднее стали посыпать кондитерской глазурью.

Символом плодородия, появления новой жизни, пробуждения природы были разноцветные пасхальные яйца. До 1970-х годов с целью их окраски использовали преимущественно натуральные компоненты: шелуху лука, молодые ветки тополя, смородины и др. В первый понедельник после праздника парни навещали знакомых девушек, чтобы отхлестать их вербовыми прутьями (считалось, что такие действия выбивают лень) и получить взамен крашеное яйцо. Цвет последнего отображал характер взаимоотношений между полами: красное яйцо символизировало симпатию, синее – равнодушие. Скорлупу от яиц, а также крошки от куличей, как правило, отдавали птице, полагая, что после такой пищи куры и гуси будут защищены от болезней и станут обильно нестись.

Специальных ритульных блюд и широких застолий для наиболее известных у чехов праздников летнего цикла (святого Яна – 24 июня, апостолов Петра и Павла – 29 июня, Успения Божией Матери – 15 августа и др.) не существовало, так как крестьяне большей частью были заняты трудоёмкой полевой работой.

Важными осенними праздниками в Чехограде до 1930-х годов были Покрова Божией Матери (1 октября) и посвúцени – храмовые торжества (9 октября). Относительно первого из них, уже упоминавшийся нами А.Полак, писал, что “Покрова отмечали здесь, как в Чехии 50 лет назад […], пьют много водки, пива и вина из собственного винограда…” [2, с. 10]. О втором известно, что на посвúцени пекли большое количество выпечки, резали птицу, делали домашнюю лапшу, варили куриный бульон.

Установлено, что традиционные чешские до́жинки – праздник конца полевых работ – с середины 1930-х годов трансформировались в советский День колхозного урожая (с конца 1960-х годов – во Всесоюзный день работника сельского хозяйства), однако сохранили местное название – во́статки. Для тружеников ланов в этот день организовывали колхозные гуляния с пышным застольем. Интересно отметить, что с 1980-х годов во́статки приобрели среди населения Новгородковки второе оригинальное обозначение – байра́м. Происхождение последнего могло отчасти объясняться появлением в селе крымско-татарской этниче-

ской составляющей, представители которой не только положили начало новому названию коллективного праздника, но и существенно повлияли на содержание его застольного меню, главным блюдом которого стала жареная баранина (шашлык).

Подытоживая изложенный выше материал, можем утверждать, что обрядовая и праздничная кухня потомков чешских переселенцев, проживающих в с. Новгородковка Мелитопольского района Запорожской области, с одной стороны сохранила традиционные компоненты, присущие культуре питания с материнской территории, с другой – приобрела новые черты, возникшие под влиянием специфических природно-географических условий Юга Украины, а также вследствие ассимилятивных процессов. Так, к традиционным элементам церемониальной кухни в рамках семейной обрядности следует отнести суп с лапшой на курином бульоне (ну́длова по́ливка), суп с фли́чками, отварную курятину (сле́пичи ма́со), толченый картофель (карто́шкова ка́ше), жаркое из свиных ребер (пэчени ма́со) и др. Важной составляющей ритуального стола являлась также кулинарная выпечка – кршапа́че, бу́хты, бу́хтички. К новым, заимствованным компонентам необходимо отнести: борщ; отварной рис с черешней и сладкие пропаренные сухофрукты (вместо пшенной каши с изюмом и запеченных яблок); широкое использование куриных полуфабрикатов; каравай. Еда календарного цикла праздников характеризовалась выбором пищевых предпочтений в сторону чешской этнической кухни, одновременно в ней появились такие перенятые элементы, как пасхальный обрядовый хлеб – па́ска, вареники, жареная баранина (шашлык) и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. АНФРФ ИИФЭ им. М.Рыльского НАНУ. – Ф.57. – Ед.хр.12. – 62 л.; Ед.хр.13. – 78 л.; Ед.хр.14. – 221 л.; Ед.хр.15. – 35 л.; Ед.хр.16. – 31 л.
2. АНФРФ ИИФЭ им. М. Рыльского. – Ф.57. – Ед.хр.17. – 23 л.
3. Артюх, Л. Українська народна кулінарія: Історико-етнографічне дослідження / Л.Артюх. – Київ: Наукова думка, 1977. – 154 с.
4. Гуторов, В. Таке було у нас весілля / В.Гуторов // Серп і молот. – 1970. – 3 лютого. – С.2
5. Кагаров, Е.Г. Состав и происхождение свадебной обрядности / Е.Г. Кагаров // Сборник музея антропологии и этнографии. Отдельный оттиск. – Ленинград, 1929. – Т.VIII. – С.152-195
6. Чехия и Моравия / Сост. Э. С. Вульфсон. – М.: тип. Панафидина, Б.г. – С.59-60

Кухаронак Т.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ РАДАЎНІЦЫ НА БЕЛАРУСКА-РУСКІМ ПАМЕЖЖЫ

Даклад падрыхтаваны ў межах распрацоўкі тэмы «Адаптыўныя механізмы культуры руска-беларускага памежжа: лёс народнай традыцыі ў зменлівым свеце»• Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў. Як сведчаць нашы палявыя матэрыялы, сабраныя ў памежных з Смаленскай вобласцю раёнах Магілёўскай (Быхаўскі, Горацкі, Касцюковіцкі, Клімавіцкі, Крычаўскі, Хоцімскі, Чавускі, Чэрыкаўскі, Шклоўскі) і Віцебскай (Дубровенскі, Лёзненскі) абласцей[77], для даследуемай тэрыторыі характэрны своеасаблівыя лакальныя адметнасці звычаяў, абрадаў, вераванняў, якія суправаджалі памінанне і ўшанаванне продкаў на Радаўніцу, па мясцовай тэрміналогіі Рада(-у)ніца, Грабкі.

Памінанне памерлых генетычна ўзыходзіць да даўняга культу продкаў, калі ў веснавы дзень здзяйснялі памінальную трапезу і прыносілі ахвяры продкам (закапвалі ў магіле фарбаваныя яйкі, палівалі магілы мёдам).З прыняццем хрысціянства Радаўніца стала праводзіцца заўсёды ў аўторак паслявелікоднага (Фамінога, Праводнога) тыдня.

У сучасны перыяд, як і ў XIX ст., гэты памінальны дзень на даследуемай лакальнай тэрыторыі вызначаецца найперш масавым характарам святкавання: "Эта празьнік у нас неізвесна які – Раданіца! Людзей, людзей!" (Еўдакія Сцефаненка, 1937 г.н., в. Касцюшкавічы, Крычаўскі раён); "Самая глаўнае – эта Раданіца, у нас на Раданіцу ходзяць усе-усе" (Кацярына Калініна, 1924 г.н., в. Ляды, Дубровенскі раён).

Нормы паводзін у азначаны сакральны час прадвызначаюцца імкненнем устанавіць кантакт з памерлымі, у выніку якога продкі мусяць атрымаць належнае для сябе, а жывыя забяспечыць сваю бяспеку і жыццёвыя патрэбы: *"Ты тут жыла і хадзіла на кладзішча, к бацьку, к матке, к брату, к радне, а там замуж зайшла, ты йдзеш с таго боку, а харaніць точалавека вязлі с етага боку. А ты ўжо прышла с другога боку -- мёртвы не ўзнаець, будзець знаць, што не прыхадзіў еты чалавек. Строга-настрага нада аткуль вязлі, аттуль захадзіць. Абайдзі кругом і зайдзі с тога боку, патаму што ўсе <нябожчыкі>*

•дагавор № Г15Р-017 ад 04.05. 2015 г.

[77] Выкарыстаны палявыя запісы аўтара, А.Боганевай, Т.Валодзінай, У.Лобача.

глядзяць у той бок і ждуць с того боку, адкуля вязлі і відзяць ці йдуць, ці не. А ты прыйшла с етага боку, памінай, сядзі, а да іх памін не дойдзець, яны не ўзнаюць, што ты была. І радзіцелі вучылі нас, і цёця вучыла, і дзедушка с бабушкай" (Соф'я Чаплёва, 1930 г.н., г. Дуброўна); *"Я ўсегда іду на кладбішча, дзе мужыка вязлі, я іду па тым ступенькам, і дзе мама ляжыць, я тожа так іду"* (Кацярына Мельнікава, 1926 г.н., в. Горы, Горацкі раён).

Рытуальны сцэнар Радаўніцы будуецца пра ўсіх правілах велікоднага гасцявання. Абавязковай нормай рытуальных паводзін найперш лічыцца прывітанне спачылых: *"Як заходзім, Богу пераяхрісьцімся, паздароўкаемся: "Здрастуйця, дарагія радзіцелі". А хто зразу завыець"* (Вольга Аўхачова, 1929 г.н., в. Мышавое, Касцюковіцкі раён); *"Завеш: "Мама, я прышла к табе сёння, прыдзі мяне сустрэць". За крэст бярёмся, здароваемся і ідзем у двор, тожа за крэст бяремся"* (Раіса Шчарбакова, 1933 г.н., в. Кучарына, Шклоўскі раён).

У адрозненне ад іншых памінальных дзён, у адбыванне Радаўніцы ўключалася велікодная атрыбутыка. Лічыцца, што "ўсе жывыя", таму сваё наведванне нябожчыка трэба пазначаць славеснай формулаю: "Хрыстос васкрэс!" і качаннем чырвонага яйка па магіле: *"Як прышлі:"Хрыстос Васкрэс" – тры разы, і яйцо пакачаць"* (Кацярына Мельнікава, 1926 г.н., в. Горы, Горацкі раён); *"Яйца к Радаўніцы красілі другі раз, спецыяльна, у цыбульніку красілі. Возьмеш яйцо і йдзеш на кожную сваю магілачку, хочаш і на чужую, тож пакачаеш яечка. На сваіх кладзеш па яечку, пакачаеш і паложыш. Качаеш во так проста, і заплачаш, і скажаш: "Жджыця там, скора ўстрэцімся"* (Таццяна Мельнікава, 1932 г.н., в. Наркі, Чэрыкаўскі раён); *"І на Радуніцу прідуць на кладзішча, яйцы пакачаюць красныя па магілках. Па ўсіх па сваіх яйцом пакачаюць. Пахрістосуемся: "Хрістос васкрес, Хрістос васкрес, Хрістос васкрес!". Прішла пахрістосувацца з імі: к матцы, к бацьку, к дзеду"* (Марыя Каханоўская, 1926 г.н., в. Галавенчыцы, Чавускі раён); *"Яйцо бяруць, з яйцом ты далжна абайці ўсіх сваіх родственнікаў і пакачаць па магілках. І эта яйцо не астаўляем там, а забіраем дамой. Дома сваім, каторыя не пабылі на кладбішчы, даем сьесць, штоб яны ўспомнілі сваіх пахараніўшых"* (Святлана Рыбакова, 1960 г.н., в. Кучарына, Шклоўскі раён).

Да найболей яркіх прыкладаў захавання лакальнай своеасаблівасці трэба аднесці звычай засцілаць на Радаўніцу магілы абрусамі: *"Хадзілі на Радаўніцу, абязацельна скацерці засцілалі на кажную магілу. Дзьвянаццаць скацярцяў я нашу. Дажа паложана, як памрэць чалавек і во на гроб скацерць паслаць. І даже еслі мяне ня будзець, скацерць у яго <нябожчыка> на магіле будзець заслана. Скацерці тыя только прынясеш с кладбішча, перасціруеш і кладзеш. Адну кідаеш: як граза – мы яе засцілаем на стол ад гразы"* (Таццяна Мельнікава, 1932 г.н., в. Наркі, Чэрыкаўскі раён); *"Скацерць засцілалі, на магілу засцілалі добрым ліцом, дома яна ляжыць атдзельна, беленькая, чысценькая"* (Зінаіда Мядзьведзева, 1935 г.н., г. Дуброўна); *"На Раданіцу, есьлі радзіцелі ў каго ёсь, то накрываюць, чыстая скацерць – эта абычай такі. Можа абедаць там радзіцелі будуць. З кладбішча прінясеш ды пасьціраеш – тады пакойнікам там легчы"* (Ульяна Ісакава, 1938 г.н., в. Прусіна, Касцюковіцкі раён); *"На Радуніцу засцілалі ўсе магілкі <абрусамі>, звалі ўсех <нябожчыкаў>, штоб яны ўжо падняліся, паабедалі, пабылі ўмесце з намі"* (Галіна Брыкава, 1941 г.н., в. Стары Дзедзін, Клімавіцкі раён).

Да нашага часу абавязковым для памінальнай звычаёвасці абследаваных памежных раёнаў з'яўляецца павязванне рушніка (ці фартушка/хусткі для жанчын) на крыж памерлага, якога прыйшлі праведаць: *"На Радуніцу на хрест вешаюць палаценца, на мужука палаценца, жэнчынам у нас вешаюць хустачкі, фартучок. Вісіць да <наступнай> Раданіцы, а тады мяняюць"* (Вольга Аўхачова, 1929 г.н., в. Мышавое, Касцюковіцкі раён); *"У нас вешаюць рушнікі ўсем: і мужчынам, і жэнчынам. Сначала мама йдзець адна, вешаець набожнікі, хрыстосуецца, а мы сабіраем дома сумкі і патом ідзём"* (Тамара Сінякова, 1961 г.н., в. Ляды, Дубровенскі раён).

У самым пачатку здзяйсняецца агульны абыход могілак ці агульны малебен: "*Усе ідуць у канцы кладбішча сабіраюцца, і бабы становяцца і первае: "Хрыстос Васкрос" папяюць. Тады адна ў нас была баба Маня пераяхресіцца, абыдзець кругом кладбішча трі раза і гаворіць: "Цяперь ідзіце ўсе памінайце". І ўсе ідуць да сваіх магілак"* (Раіса Нікіценка, 1935 г.н., в. Арловічы, Дубровенскі раён); *"На кладбішчы на Радаўніцу ў нас кресный ход ходзяць усягда і пяюць "Хрыстос Васкрэс". Я бяру ўсягда ікону с сабой. У нас ходзяць тры кругі: першы – хто жыў да нас, другі – хто после нас, а трэці – за нас. У нас жа ня сядзуць на магілкі, пака не обойдуць кресны ход"* (Аляксандр Галкоўскі, 1959 г.н., в. Судзілы, Клімавіцкі раён); *"У нас на Раданіцу бяруць ікону і проціў часавой стрэлкі абносюць іконай кладбішча. Тры разы абходзюць і "Хрыстос" пяюць, а тады ўжо садзяцца к магілкам"* (Фёкла Раманенка, 1929 г.н., в. Ліпаўка, Хоцімскі раён).

Да катэгорыі лакальных адметнасцей адносіцца і форма арганізацыі памінальнай трапезы, якая, паводле ўяўленняў мясцовых жыхароў, павінна ладзіцца непасрэдна на магільным насыпу, засланым абрусам. Для гэтага выбіраецца магіла бацькі, дзеда ці таго, хто нядаўна памёр: *"У нас усе родсцвеннікі с'езжаюцца к таму, хто умер недаўна, у первы год"* (Валянціна Паўлушкіна, 1944 г.н., в. Вусце,

Чэрыкаўскі раён); *“Скацерку засцелем, садзімся на сваю магілку. У мяне тата і мама ляжалі, я адна прыду, а саседкі рядам: “Хадзі к нам есць”. –“Знаеце што, мяне дажыдаюцца тата і мама, я нікуда не пайду”. Сяду і на сваіх радзіцелях паем. На магілку клалі кашу, кашу варылі с па(-у)шаніцы, смачная каша, па ложцы кладзём”* (Праскоўя Новікава, 1928 г.н., г. Дуброўна); *“Прыходзім на кладбішча, раскладваем скацерць на магілку, запальваем свечку. Абайдзем усех, пагаворым з імі, а патом ужэ паставім свечку, паставім мёда, канона. Патом пасядзім, успомнім сваіх родственнікаў”* (Святлана Рыбакова, 1960 г.н., в. Кучарына, Шклоўскі раён).

Як і кожная з памінальных урачыстасцяў, Радаўніца ўключала запрашэнне нябожчыкаў на абед: “*На Радуніцу ідзём, засьцілаем магілкі, тады садзяцца і абедаюць. Раньшы абедалі на магілках, завеш іх: “Мая мама, мой хазяін, сьвякрова, хадзіце з намі хлеба-солі кушаць”* (Ліза Шунькіна, 1927 г.н., г.п. Хоцімск); *“На Раданіцу прыглашалі: “Тата, мама, хадзіця з намі абедаць” – перачысліш, усіх пазавеш”* (Кацярына Мельнікава, 1926 г.н., в. Горы, Горацкі раён).

Выразна маркіруецца пачатак памінальнага абеда, які ўсведамляецца як агульны абед жывых і памерлых родзічаў: “*Начынаецца абед толька з яйца, яно далжно быць пасвяцонае, с цэркві яйцо”* (Валянціна Паўлушкіна, 1944 г.н., в. Вусце, Чэрыкаўскі раён); *“Нада тры разы кашы зачэрпнуць: “Господзі, памяні радзіцелей маіх, татку, мамку, братоў, сясцёр, малых дзетак”. Молішся і тры разы нада куцці пачэрпаць, тры разы кашы пачэрпаць, нічаво не браўшы”* (Соф’я Чаплёва, 1930 г.н., г. Дуброўна).

Галоўнай стравай памінальнага абеда была і застаецца каша (*канун, куцця*): “*Канун с пшаніцы, раньшэ таўклі пшаніцу і мёду туды, а цяпер рыс зварыш, ізюму туды ці сахару, а хто з мёдам рабіў”* (Лідзія Сінякова, 1929 г.н., в. Паршына, Горацкі раён); *“На Радуніцу на кладзішчы нада абязацельна, штоб дзве кашы было: салодкая і масленая. Салодкая с па(-у)шаніцы – эта куцця звалася, а масленая ячная, ячменная – каша. І цяпера ж так робяць, усюдых далжны кашу несць на кладзішчы”* (Соф’я Чаплёва, 1930 г.н., г. Дуброўна); *“Яшчэ мы бралі на кладбішча куццю – эта ж канун, мёд абязацельна”* (Святлана Рыбакова, 1960 г.н., в. Кучарына,Шклоўскі раён).

Да ліку характарыстычных асаблівасцяў Радаўніцы ў раёнах памежжа выступае падкрэслена багаты стол, які складаецца з максімальна магчымага на той момант і ў пэўнай сям’і страў і напояў: *“На Раданіцу на кладбішча нясуць самае-самае харошая.Купляюць усяго-ўсякага. Абязацельна засцілалі скацеркай, пахвалёная, самая луччая скацерка, самая луччая талерка, як на Раждзяство. Абгаворюць: “Во, рыбу не пріняслі, усё было, а рыбы не было, а ў Каці была самая ўкусная рыба”. А як не было чаго есці, то і не насілі, цяперя адзін черяз аднаго: ты харашо прінёс, а я яшчэ лучча”* (Кацярына Калініна, 1924 г.н., в. Ляды, Дубровенскі раён); “*На Раданіцу насілі ўсё, што згатуеш. Яйца крашаныя, канун, бліны і яешню, мяса, сала, гарэлку бяреш. Яйца красілі другі раз на Раданіцу”* (Лідзія Сінякова, 1929 г.н., в. Паршына, Горацкі раён); *“Усяго панагатовіш: кашу, сала, каўбасу, мяса зварыш. Закускі ўсякія, і выпіўка, і віно. Астаўлялі ім <нябожчыкам> у блюдачка закускі і выпіўкі ў чарачкі”* (Ульяна Ісакава, 1938 г.н., в. Прусіна, Касцюковіцкі раён); *“На Грабкі хадзілі ў абед, усе насілі, піва наварым, кілбаску, твораг, елі там”* (Матрона Чыбусава, 1915 г.н., в. Бяседавічы, Хоцімскі раён); *“На Радуніцу насілі ладкі маканыя, эта абязацельна, мяса якога кусок. Ад Вялікадня астанецца, трохі ж ужо берaглі. Хлеб напеч. Ваду салодкую туды матка брала, налівалі ў чарку. Самагонку бралі, а не напіваліся. Вып’юць, пагаворюць”* (Валянціна Патапенка, 1944 г.н., в.Белая Дуброва, Касцюковіцкі раён); *“Нясуць на кладбішча: яешні напрягуць, бліноў напякуць, мяса, булкі, яічкі. Хто па сваіх паплачэць і пагалосіць. Патом садзіліся, паміналі, яешню елі”* (Ганна Вераб’ёва, 1932 г.н., в. Кляўцы, Лёзненскі раён); “*На Раданіцу ўсе ідуць на кладбішча, к абеду, нясуць самую харошую яду, засцілаюць скацерці і памінаюць. Прыносім туды дзьвянаццаць блюд – што паядзім, астальное ўсё там астаўлялі”* (Раіса Нікіценка, 1935 г.н., в. Арловічы, Дубровенскі раён); *“На Раданіцу нясլі ўсё, і каўбасы, і мяса і там елі. Гарэлку лілі ў чарку і астаўлялі на магілке. Бацюшка запрешчаець, а я гавару: “Ацец Нікіфар, ну, мы ж традіцыю не передзелаем, так радзіцелі нашы дзелалі, і мы дзелаем”* (Кацярына Мельнікава, 1926 г.н., в. Горы, Горацкі раён).

Прызначэнне ежы для памерлых у шэрагу памежных раёнаў знайшло адлюстраванне ў рытуальным комплексе кармлення птушак, заснаваным на архаічным успрыманні птушак як увасаблення душаў: *“А счас птушкі прыляцяць і паядзяць. А старэйшыя кажуць: “Няхай ядзяць, яны носяць яе к нашым <нябожчыкам>, птушачкі”* (Праскоўя Новікава, 1928 г.н., г. Дуброўна).

Да істотных своеасаблівых кампанентаў Радаўніцы на даследуемай лакальнай тэрыторыі беларуска-рускага памежжа адносіцца і звычай гуляць у біткі на могілках: *“Раньше пряма на Раданіцу біліся яечкамі. Ета мужыкі толькі біліся, жэншчыны – не, дзеці – не. У нас гаварілі: “Пайдзём біць яйца”. Ета я помню, мой папка быў жывый і гаворіць:“Пайду прайду па кладбішчу, там яйца паб’ю”. І вот ён пашоў і прінес целую шапку яец, выбіў. – “Наце яйца”* (Зінаіда Мядзьведзева, 1935 г.н.,г. Дуброўна); *“На кладбішчы біліся*

яйцамі. Вот пакрасілі яйца, селі кругом: хто пабіў – той выйгравая. Сядзяць вакол магілы і так гуляюць" (Валянціна Паўлушкіна, 1944 г.н., в. Вусце, Чэрыкаўскі раён).

У абрадавай практыцы мясцовых жыхароў маркіравалася і заканчэнне памінальнага абеда: "*Як ужо напамінаюцца, апяць куцці і кашы пачэрпаюць -- і дамой. Усё ўрэмя так, і спрадвеку так"* (Соф'я Чаплёва, 1930 г.н., г. Дуброўна); *"Што ня з'елі, дамой неслі, толька канун еты, кашу, на кажную магілку паложыш ім, ета дамой не нясеш"* (Лідзія Сінякова, 1929 г.н., в. Паршына, Горацкі раён); *"Усе, што там елі, пілі, у эту скацерць сабіраем, нельзя нічаго выбрасываць. Усе сабіраем, свечачку астаўляем. І кагда атходзім, самая глаўнае, берёмся за крест і гаварім: "Да свіданія, мы ўходзім ат вас, а вы аставайцесь, атдыхайце"* (Святлана Рыбакова, 1960 г.н., в. Кучарына, Шклоўскі раён).

Важным этапам правядзення Радаўніцы на даследуемай лакальнай тэрыторыі беларуска-рускага памежжа станавілася сумесная гулянка, якая ладзілася вечарам, што знайшло адлюстраванне ў паўсюдна распаўсюджанай тут прыказцы: "На Радаўніцу да абеда пашуць, у абед плачуць, а после абеда скачуць". "*После Грабкоў пелі, карагоды вадзілі, сабіраліся ў карчме ці дома ў кагосьці, з музыкай танцавалі, гулялі. У сваты хадзілі"* (Матрона Чыбусава, 1915 г.н., в. Бяседавічы, Хоцімскі раён); *"Раньше была музыка, гармошка, ігралі, песні пелі, сейчас этага не сталі дзелаць. Прыходзяць с кладбішча, садзяцца на скамеечкі, у мяне сасед быў с гармошкай, і песні начынаюць пець, весяліцца. На самам дзеле былі песні, танцы, музыка"* (Валянціна Паўлушкіна, 1944 г.н., в. Вусце, Чэрыкаўскі раён); *"Бывала, на Раданіцу, і старыя, і малыя, як толькі с кладбішча прыдзем, усе ў клуб. А як клуба не было, у хаце, ці на вуліцы сабіралісь, танцуюць, пяюць"* (Еўдакія Сцефаненка, 1937 г.н., в. Касцюшкавічы, Крычаўскі раён).

Гэта выклікала здзіўленне ў яўрэйскага насельніцтва, што жыло па-суседству, аб чым сведчаць шматлікія выказванні мясцовых беларусаў: *"А моладзь дак і гуляць ідзе вечарам. Дак яўрэі кажуць: "Калі ў вас той празнік "Асалмей", калі вы і пашаце, і плачаце, і скачаце?"* (Арына Даронькіна, 1936 г.н., в. Кляноўка, Хоцімскі раён); *"Пагаворка такая, эта жыд гаварыў так рускаму чалавеку: "Што ета ў рускага чалавека, да абеда пашэць, у абед плачэць, а после абеда скачэць". Плачэць і гаворіць: "Німа ні татацкі, ні мамацкі, ё-ё-ё-ёй, а тады после абеда скачэць: "Ёсь і татка, ёсь і мамка, ой-ой-ой!"* (Соф'я Чаплёва, 1930 г.н., г. Дуброўна).

Такім чынам, Радаўніца ў даследуемых памежных раёнах, маючы шэраг агульнабеларускіх адпаведнікаў, вылучаецца своеасаблівымі лакальнымі адметнасцямі, да якіх у першую чаргу адносяцца: звычай засцілаць магілы абрусамі і ладзіць на іх памінальны абед, што вылучаецца падкрэсленым багаццем і разнастайнасцю, наяўнасць адметных абрадавых страў, сярод якіх наноў фарбаваныя яйкі, прымеркаванасць да гэтага дня гульні ў біткі і правядзенне яе непасрэдна на могілках, сумесная гулянка вечарам, як разнавіднасць рытуальных паводзін.

Лескинен М.В.
(Российская Федерация, г. Москва)

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ЭТНОНИМИЯ В НАУЧНОМ ТЕЗАУРУСЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В XIX В.: НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ЭТНОНИМА «ВЕЛИКОРУСЫ»)

Традиционно этнонимика как отдельная область ономастики занималась происхождением, распространением, функционированием и структурой этнонимов. Однако ее исследователи редко обращались к комплексу значений, смыслов, коннотаций и ассоциаций, которыми обладают этнонимы в языке и сознании представителей разных культур. Даже историческая этнонимика, призванная распутать сложнейшие проблемы трансформации этнических наименований, более интересовалась сугубо языковыми их изменениями, стремясь реконструировать процессы этногенеза и степень тождественности разных племен на длительных временных отрезках.

Изучая этнонимию восточнославянских народов, мы сталкиваемся со специфической лексикой – а именно с топоэтнонимами или этнонимами «с топографическим значением основы». Они, как утверждают лингвисты, редко являются самоназваниями, и потому либо могут навсегда остаться экзонимами (как произошло с наименованием «великороссы», «великорусы» / «малорусы» «малороссы»), либо постепенно преобразуются в эндонимы (как случилось с определением «украинцы»). Именно эта типологическая особенность данной этнонимии приводит к тому, что, изучая наименования народа, мы не можем игнорировать представления (на разных исторических этапах сильно различающиеся) как о географическом, так и о мен-

тальном пространстве Великой / Малой Руси // Великой / Малой России// Великороссии/ Малороссии/Украины. Но в случае с этим рядом лингвонимов мы анализируем имена, имеющие не только внешнее (данное извне), но и книжное происхождение, поскольку они изначально были плодом труда интеллектуальной элиты, что неоднократно отмечалось в научной литературе (начиная с Н.И. Надеждина и до сего дня). Потому, изучая имена одной из «отраслей» русского народа в XVIII – XIX вв., мы в действительности реконструируем прежде всего представления этой са́мой элиты как о географическом, так и о ментальном пространстве Великой Руси/ Великороссии и о ее жителях.

Очевидны и другие сложности: в частности, важно установить соотношение территориальных границ региона на ментальных картах эпохи со способом установления ареалов расселения этнических групп – так, как они понимались на разных исторических этапах. Эта задача не так легко разрешима, как иногда кажется, потому что трактовка этничности и установление этнической принадлежности в XIX в. не совпадали с современными методами ее научной идентификации, и в каждом случае ее определение следует принимать как в первую очередь авторскую точку зрения. Она же, в свою очередь, зависела от его происхождения и этнокультурной ориентации, политических и научных взглядов, биографии и. конечно же, самоидентификации. Таким образом, изучение эволюции топоэтнонимов трех восточнославянских народов возможно реализовать только в поле междисциплинарного исследования – т.е. обращаясь к методам истории языка, этнолингвистики, истории этнографии и др. Интерпретация этнических номинаций в период складывания национального самосознания и национальной идеологии – всегда процесс субъективно-оценочный и манипулятивный. «Зафиксированные в письменных памятниках имена народов, – как точно подчеркивает современный этнолог С.В. Соколовский, – один из самых сильных аргументов в пользу “надвременного” характера этничности, ее неустранимости из картины мира любых исторических эпох … Соотнесение имени с телом, пребывающем в мире, позволяет … совершать операции со своими объектами исследования – этносами… Этноним маскирует более существенную нетождественность соотносимых с ним в разные исторические эпохи референтов». И в этом смысле нет и не может быть «верного» или «ошибочного» понимания этнонимов, есть только смена интерпретационных стратегий, которая не может освободиться от «власти номинаций».

В 60-е гг. XX века в европейских гуманитарных науках возникает новое исследовательское направление – история понятий, которое опирается на совокупность междисциплинарных методов таких наук как философия, лингвистика, культурология и социальная история и др. Она формируется в оппозиции к традиционной истории идей. В Германии (Козеллек), Англии (Скиннер и Покок), Франции создаются национальные школы изучения понятий. Несмотря на некоторое отличие в методологии, их объединяет реконструирование ключевых понятий социальной реальности, с одной стороны, – через анализ правовых терминов, дефиниций и смыслов в языке культуры, а, с другой, – того, что отражено в них внеязыковыми средствами (но есть в визуальных изображениях, символах, метафорике и ритуалах). Тезаурус этих понятий рассматривается через призму длительности, преобразований и особенно трансляции в иные культурные сферы. В центре внимания – коллективные смыслы и культурные коннотации, поэтому значимое место занимает не столько цельная языковая, сколько вариативная семантика, спектр значений и т.д.

Несмотря на то, что политические, правовые и лингвистические понятия в этом научном поле традиционно и явно доминируют, в последнее время предпринимаются попытки обратиться к терминологии, описывающей социальную, этническую и национальную принадлежность – т.е. к комплексу идентификационных дефиниций. Особенно результативными в исследуемом нами контексте представляются попытки воссоздать имперский политический лексикон через эволюцию значений его ключевых концептов в Российской империи. Так, в сборнике «Понятия о России» были опубликована важнейшая с точки зрения методики реконструкции ряда лингвонимов, относящихся к репрезентации восточных славян (топонимов «малоросс» / «украинец» и топонимов «Малороссия» / «Украина») коллективная статья «Малоросс». Следует подчеркнуть, что авторы рассматривают данный экзоним именно в системном разборе исторической семантики понятий имперского периода русской культуры. Поэтому во введении ими подчеркивается необходимость разделять содержание этого ряда наименований в соответствии с границами различных дискурсов.

На примере своего исследования, посвященного анализу комплекса значений понятий «Великороссия» и «великоросс/ великорус» в российской науке XIX века, проиллюстрирую некоторые методологические возможности данного подхода. Поскольку название «великорус» имело книжное происхождение и было образовано от топонима, в XVII – XVIII вв. в России оно использовалось в письменных текстах только представителями образованных слоев, поэтому круг изучаемых мной текстов – научные труды, учебники, хрестоматии, а также популярная журнальная литература разных жанров.

Фиксация наименований, соотносимых с этнонимом «великорус», но не тождественных ему и установление последовательности их возникновения и использования. Для выявления господствующих тенден-

ций необходимо было применять также количественные методы. Эволюция наименований: определение «великороссияне» преобладает к конце XVIII – первой трети XIX столетия, «севернорусы» или «северорусы» или «северные россы» – с 1820 до 1870-х гг., хотя оно встречается и в конце столетия. Это наименование всегда выступает в противопоставлении к «южноpоссу» («южному руссу») для акцентирования различий двух восточнославянских племенных групп. Особенно высокая частотность, вплоть до преобладания над другими названиями, замечается лишь в текстах 1830-50-х гг. В 1840-60-е начинает активно применяться определение «великоросс», которое в 1870-е почти полностью вытесняет наименование «великорус». Интересно, что производные – в первую очередь определения, бытуют главным образом в двух формах – «великороссийский» и «великорусский» При этом до середины XIX столетия первое почти всегда используется для определения тех областей этнического своеобразия, которые связаны с духовной культурой – для обозначения, например, словесности, фольклора, наречия, сказки, песни и т.п. и весьма редко – для фиксации материального быта. Важным подспорьем этой части исследования становятся словари языка отдельных деятелей культуры. Так, анализ этнонимов в языке А.С. Пушкина обнаруживает слова «великороссиянин», «россиянин», «русак», «русский», но в нем не встречаются названия «великорус / великоросс».

Комплекс нормативных дефиниций. Это самый простой и начальный – применительно к состоянию научных знаний XIX века – предмет анализа и реконструкции смыслов, которые репрезентировались авторами словарей и энциклопедий как сложившиеся, вошедшие в научный тезаурус и лексикон образованных людей. Однако проблема заключается в том, что этнонимы в российской лексикологии вплоть до 90-х гг. XIX века воспринимались не как имена нарицательные, а как имена собственные, а также не различались от наименований жителей государств, областей и даже от расовых определений, а потому почти не включались в словники толковых словарей.

В первой крупнейшей и не утратившей значимости на протяжении последующих 70 лет статье Надеждина «Великая Россия» в словаре Плюшара (1837) наименование «народ великороссийский» помещено только в разделе «Этнография» и ему сопутствует следующее определение: «особая ветвь обширного славянорусского племени» (или просто русский народ), к которому относятся также белорусы и малорусы. В его же статье 1847 года велико- именовались «восточнорусским племенем», «северо-восточными россами» и «квалифицировались» как «один из двух оттенков народности общерусской». Ученый доказывает, что лексем «великорусы/ малорусы не существует», поскольку они неверны с точки зрения словообразования, есть только великороссияне/ малороссияне. В спорном вопросе о том, что различия между ними являются основанием для утверждения о существовании двух раздельных народностей, каждой с равным самобытным значением в общей великой семье славянской», Н.И. Надеждин уклоняется от однозначного заключения, ссылаясь на необходимость дальнейшего изучения проблемы. В следующей по значимости для этнонимики великорусов статье под названием «Великоруссы» Д.Н. Анучина (1892) ее автор следует за Надеждиным в позиции о книжном, искусственном происхождении наименований велико- и малорусы от топонимов Великая и Малая Россия. Потому произошедшие от них наименования двух ветвей русских – как и Надеждин, он видел только в одной верной форме: «великороссияне»/ «малороссияне». Другие названия – «северно-русы» и даже «великорусы» Анучин полагал искусственными, приписывая их появление творческому вдохновению украинофилов и, в частности, Н.И. Костомарова, которые руководствовались идеологическими и политическими мотивами.

А.И. Соболевский в 1907 г. также признавал правоту Надеждина: «русский народ нигде не называет себя великорусами, малоруссами или белорусами; эти этнографические названия принадлежат науке и употребляются только образованными людьми». И в этом смысле совершенно понятно, почему в «Словаре живого великорусского языка» В.И. Даля отсутствует в ряду понятий с корнем «велик-» наименование «великоросс»/ «великорус» и производных от него. (Этот факт один из зарубежных исследователей, реконструировавший содержание определений российский / русский/ великорусский в языке XIX в. квалифицирует как «curious»). В лексику живой русской/ великорусской речи данные наименования до конца XIX столетия так и не были введены ни в качестве эндонимов, ни в ином значении, продолжая функционировать и видоизменяться в нормативных текстах/ в литературном языке – т.е. в других дискурсах.

Позиция этнографической номинации великоруса в перечнях языков или племен, населяющих Российскую империю, помещавшиеся в географические описания государства и в учебники. Такой перечень с 1760-х гг. составлялся по языковому принципу, в соответствии с менявшимися классификациями. На рубеже XVIII и XIX вв. восточных славян в России именовали «росианами» или «славено-россами», позже – «русскими» ли «русским народом», которые отождествлялись со всеми тремя племенами – великорусами, малорусами и белорусами. Языковая принадлежность не подвергалась сомнениям: это славяне. Трудность интерпретации заключается в том, что не всегда возможно точно определить место единицы в иерархии языков/ народов – т.е. уровень это языка/ народа, наречия/ ветви народа или говора/ областной группы. Из нам известных статистических и географических описаний первой трети столетия впервые в качестве от-

дельных племенных отраслей, а не наименований жителей или наречий, «великороссияне» появляются в статистическом обзоре Н.А. Иванова и Ф.В. Булгарина 1837 года.

Контекстуальный анализ. Самым трудным вопросом является использование понятий «русские» и «великороссияне». В некоторых случаях они выступали как принципиально различные – чаще всего под «русскими» подразумевались все три народности. Однако начиная с 1830-х гг. русскими именуют именно великорусов, притом без специальных оговорок. И только в 1890-х гг. определение «русские» в значении «великорусы». Главный метод понятийного анализа – контекстуальный – позволяет более точно выявить соотношение этих значений. Например, в сочинении А.С. Терещенко «Быт русского народа» (1848), явственна двойственность значения «русские» для автора. В большинстве случаев под «русским народом» и «русской народностью» он понимал единое трехсоставное племя. Но, обращаясь к сопоставлению регионального своеобразия быта и нравов, он вдруг пишет: «между малороссиянами и русскими нет никакого различия: один дух и одно благородное желание управляет ими». Понятно, что в данной фразе русские отождествляются с великороссиянами – и в следующих абзацах описание различий позволяет утверждать, что это значение сохранено.

Авторы описаний русского народа и его региональных разновидностей часто прибегали к формуле «собственно», «собственный» – т.е. в узком смысле. «Собственно русские» – это великороссияне. Этот же прием использован и автором популярного словаря двадцатью годами позже: «Великороссияне или собственно русские».

Отчетливо проявившаяся тенденция к синонимизации наименований «русские» и «великороссияне» была характерна и для историков 1840–1850-х гг. (ср., в частности: в заглавиях трудов И.М. Снегирева и И.П. Сахарова 1830–40-х гг. присутствует слово «русский», однако содержание показывает, что речь идет о великорусах и их предках – в отличие, кстати, от расширительного использования тех же прилагательных в историко-этнографических сочинениях 1860–80-х гг., – например, И.Е. Забелина, М.М. Забылина, Н.И. Костомарова).

Компаративистский подход. Содержание ряда понятий для обозначения великорусской отрасли невозможно установить, не оперируя методом сравнения – и в первую очередь потому, что он является ключевым в трактовке этнолифференцирующих свойств великоруса: все дефиниции, описания, характерные черты в описываются в текстах XIX века во взаимном сопоставлении прежде всего и главным образом малорусов и великорусов – количество текстов, в которых оно не осуществляется, очень незначительно, и они появляются в основном в 1890-е гг. Вторым важным объектом сравнения оказываются финно-угорские народы, – в связи с тем, что доминирует теория о смешанном славяно-финском происхождении великорусов. Компаративный способ изложения реализуется двумя путями – как явное, вербализованное и отрефлексированное сопоставление или же латентное, когда один из элементов не назван и его следует устанавливать по косвенным данным. Важным основанием для заключения является также значимое умолчание.

Наконец, объединение количественного и качественного методов применительно к большим массивам однородных текстов или единого авторского наследия позволяет установить сочетаемость определений в письменных и визуальных источниках или же зафиксировать преобладающую лексему в текстах с многовариантным наименованием великорусов.

В заключение следует констатировать, что даже такой многоаспектный анализ не решает самой главной проблемы этнонимии великоруса в русской научной литературе XIX столетия: а именно: в какой мере определения «великороссиянин», «северный рус», «великоросс», «великорус» и др. корректно рассматривать в качестве этнонимов в современном значении слова, а не регионимом или не соционимом. Еще не очень понятно, как это связано с важнейшим процессом национального идентификации – мышлению в категориях этничности как социальности.

Пракоф'ева Ю.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ЗАХАВАННЯ І ТРАНСФАРМАЦЫІ ТРАДЫЦЫЙНЫХ РАМЁСТВАЎ НА БЕЛАРУСКА-РУСКІМ ПАМЕЖЖЫ Ў КАНЦЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТСТ.

Комплекснае і ўсебаковае даследаванне межаў (border studies) з'яўляецца адной з магістральных ліній развіцця этналагічнай навукі. Вывучэнне дадзенага феномену набывае асаблівую значнасць ва ўмовах глабалізацыі. Чалавецтва імкнецца захаваць сваю культурнаю разнастайнасць. Пытанні генезісу, асаблівасцяў функцыяніравання і перспектывы развіцця памежных тэрыторый Беларусі знаходзяцца ў

цэнтры ўвагі айчынных і замежных даследчыкаў [1, 2, 3, 7, 11]. На сучасным этапе асаблівую цікавасць прадстаўляе беларуска-рускае памежжа[78]. Дадзены арэал выступае як адносна гамагенная прыродна-кліматычная, гаспадарча-культурная зона, спецыфіка якой абумоўлена высокай інтэнсіўнасцю міжэтнічных кантактаў. З распадам СССР у 1991 г. і станаўленнем незалежных дзяржаў структура і шчыльнасць сувязяў паміж жыхарамі па розныя бакі ад мяжы істотна змяніліся.

Мэта напісання дадзенага артыкула: выўленне асаблівасцяў захавання і трансфармацыі традыцыйных рамёстваў на беларуска-рускім памежжы ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзяў. У цэнтральным фокусе даследавання знаходзіцца віцебска-магілеўска-смаленская частка. Асноўнай крыніцай з'яўляюцца палявыя экспедыцыйныя матэрыялы аўтара, зафіксаваныя ў Лёзненскім (2005), Віцебскім (2007), Дубровенскім (2015) раёнах Віцебскай вобласці, Клімавіцім раёне (2010) Магілеўскай вобласці Рэспублікі Беларусь і Руднянскім (2005), Веліжскім (2007), Усвяцкім (2007), Шумячскім (2010) раёнах Смаленскай вобласці Расійскай Федэрацыі.

Вынікі даследаванняў паказалі, што на тэрыторыі беларуска-рускага памежжа актыўна развіваецца разьбярства, ганчарства, кавальства, пляценне (з лазы, саломы, бяросты, лучыны і інш). Найбольшая захаванасць у лакальных варыяцыях характэрна для рамёстваў, звязаных з апрацоўкай тэкстыльных матэрыялаў (ільну, воўны), што пацвярджаецца аб'ёмным комплексам зафіксаваных у экспедыцыях артэфактаў.

Ключавой асаблівасцю захавання традыцыйных рамёстваў на беларуска-рускім памежжы з'яўляецца іх актуалізацыя ў сістэме сучаснай культуры, а менавіта, у інтэр'еры вясковай хаты. Як адзначае В.А. Лабачэўская, сучасны інтэр'ер сельскага дома прадстаўляе сабой мастацкі сінтэз, у якім раскрываецца вобразны змест тэкстыльных прадметаў, выкананых у розных тэхніках ткацтва, вышыўкі, вязання, карункапляцення, аплікацыі [4, с. 466].

Адной з тэндэнцый фарміравання сучаснага інтэр'еру з'яўляецца захаванне традыцыі аздаблення покуці («красного угла»). Яшчэ Е.Р. Раманаў у 1908 г. апісваў спосаб упрыгожвання абразоў ручнікамі на Магілеўшчыне: «*образ главный покрывается отдельным полотенцем – «набожником», другие иконы – одним набожником*»; ... *прочие иконы покрываются сплошным «набожником». «Набожники» почти всегда из домашняго, нарочито изготовляемаго, холста, концы котораго затканы узорами красною «заболотью» и имеют белую или красную бахрому. В иных местах вышивки на полотенцах делаются от руки, но без оригиналов, а на глаз, или как говорят, «на память». Орнамент на набожниках исключительно геометрический»* [9, с. 16].

У савецкі час традыцыйныя спосабы ўбранства покуці трансфарміраваліся. З'явіліся так званыя маскіровачныя варыянты афармлення. Пры гэтым высокі семіятычны статус дадзенага локуса ў прасторы хаты захоўваўся. У 1990-я гг. акрэслілася выразная тэндэнцыя набліжэння сельскага інтэр'ера да стандартаў гарадской кватэры, пасродкам выкарыстання гатовай фабрычнай мэблі і прамысловага тэкстылю [4, с. 483]. Паступова тканыя ручнікі на покуці замяняюць зробленыя з крамной тканіны (бавоўны, паркалю, лёну), аздобленыя вышыўкай паліхромнай гладдзю (набіўным арнаментам). Сэнсавы змест арнаментаў паступова страчваецца.

Малюнак 1 а

Малюнак 1 б

1 а) «Красный угол», в. Заполле Віцебскага раёна Віцебскай вобласці Рэспублікі Беларусь. Фотаздымак Ю.С. Пракоф'евай, 2007 г.

1 б) «Красный угол», в. Зімоніна Шумячскага раёна Смаленскай вобласці Расійскай Федэрацыі. Фотаздымак Ю.С. Пракоф'евай, 2010 г.

[78] Артыкул падрыхтаваны ў межах выканання праекта БРФФД № Г15Р-012 ад 4 мая 2015 г. «Захаванне традыцый і трансфармацыя сялянскай культуры на беларуска-расійскім памежжы (Магілёў – Гомель – Віцебск – Смаленск – Пскоў – Бранск)».

Як паказваюць матэрыялы палявых даследаванняў вясковага насельніцтва памежных тэрыторый, у сучасным інтэр'еры сельскай хаты, як з беларускага, так і з рускага бакоў знайшлі свае месца і вышываныя карціны ў тэхніцы «крыж», «габеленавае шво». Яны выступаюць сымулякрам сапраўдных карцін, як прадмета гарадскога жылля. Паводле тэматыкі творы – самыя разнастайныя, ад нацюрмортаў і пейзажаў (як гарадскіх, так і вясковых) да партрэтаў і абразоў.

Адным з фактараў трансфармацыі традыцыйных рамёстваў з'яўляецца выкарыстанне новых прыродна-сыравінных рэсурсаў. Калі ў пачатку XX ст. у якасці сыравіны для вырабу тканін у хатніх умовах выкарыстоўвалі валакністыя расліны і воўну, то ў выніку прымусовай калектывізацыі, ужо ў 1940-50-я гг. каноплі і лён значна пацяснілі баваўняныя ніткі фабрычнай вытворчасці: «*пасля вайны на аснову бралі катушкі нітак № 10, ніткі гэтыя пакупалі*»[79]. У 70-90-я гг. XX ст. разам з баваўнянымі і ваўнянымі ніткамі ў ручным ткацтве пачынаюць выкарыстоўваць штучныя і сінтэтычныя валокны: акрыл, нітрон, віскозу: «*з нітрона мама яшчэ ткала гунькі, палавічкі такія. Калі з аднаго нітрона – то тоненька палучалась*»[80].

У традыцыйна ручную сферу выканання вырабаў пастулова ўкараняюцца машынныя тэхналогіі. Навацыяй варта лічыць выкарыстанне электрычных прылад пры вырабе рамеснай прадукцыі. Механізацыя прыводзіць да павышэння прадукцыйнасці, вызвалення майстра ад выканання цяжкіх і працаёмкіх аперацый, спрыяе рацыянальнаму і эканомнаму расходаванню сыравіны, матэрыялаў і энергіі, зніжэнню сабекошту і павышэнню якасці рамесных вырабаў.

На сучасным этапе ў памежным рэгіёне назіраецца пазітыўная дынаміка змены тыпаў перадачы традыцыйных раместваў. Трансляцыя ажыццяўляецца ў асноўным праз сістэму ўстаноў адукацыі і культуры, сродкі масавай інфармацыі. Актыўная праца па захаванню, адраджэнню і развіццю традыцыйных рамёстваў на беларуска-рускім памежжы вядзецца ў цэнтрах традыцыйнай народнай культуры, школах народных рамёстваў, мастацкіх студыях. Так, напрыклад, на базе Гарадоцкага Дома рамёстваў і фальклора працуе майстэрня па ткацтву, ладзяцца майстар-класы. У Доме рамёстваў в. Кароўчына Дрыбінскага раёна дзеці паспяхова засвойваюць майстэрства пляцення лапцей. Валюшніцкае рамяство захоўваецца дзякуючы працы клуба «Шапавал» пры Дрыбінскім гісторыка-этнаграфічным музеі.

У той жа час экранная культура і ажыўленне дзейнасці майстроў на пачатку 2000-х гг. прывялі да своеасаблівага вяртання да першага тыпу трансляцыі (ад майстра – да вучня) на новай тэхнічнай аснове, што звязана ў першую чаргу з шырокімі магчымасцямі сучасных інфармацыйных тэхналогій. Гэты фактар з'яўляецца безумоўна станоўчым, так як пашырае спектр магчымасцяў далучэння чалавека да народнай мастацкай культуры не ў адчужанай, а ў непасрэдна-асабістай форме. Маладыя рэспандэнты адзначылі, што, у першую чаргу, пры навучанні традыцыйным рамествам карыстаюцца інтэрнэтам (сацыяльныя сеткі, спецыялізаваныя каналы YouTube).

Значным стымулам для развіцця традыцыйных рамёстваў на памежжы выступае ўдзел майстроў у разнастайных фестывальных мерапрыемствах. Штогод беларускія і рускія рамеснікі ўдзельнічаюць у міжнародным свяце-кірмашы народных рамёстваў і мастацтваў «Горад майстроў» у рамках Міжнароднага фестывалю мастацтваў «Славянскі базар у Віцебску».

З 1998 г. у г. Гарадок Віцебскай вобласці праводзіцца свята народнай творчасці, беларускай паэзіі і фальклору «Гарадоцкі парнас». Ладзяцца канцэрты з удзелам творчых калектываў раёна і гасцей з вобласці, майстар-класы рамеснікаў, выставы вырабаў народнай творчасці «Тарасаўскія панадворкі», народнай кухні «Тарасаўскія прысмакі», канцэрт «Вечарынка на Парнасе» [6, с. 6]. З 2011 г. у г. Дрыбін Магілеўскай вобласці праходзіць рэгіянальны фестываль народнай творчасці «Дрыбінскія таржкі». На свяце звычайна шырока прадстаўлены вышыўка, ткацтва, салома- і лозапляценне, кераміка, кавальства, вырабы з бяросты і бісеру, разьба па дрэве [10]. Майстры народнай творчасці памежнага рэгіёна актыўна ўдзельнічаюць у рэгіянальных і ўсерасійскіх штогадовых святах і фестывалях: Ўсерасійскай Масленіцы ў г. Пскове, фестывалі малых гарадоў «Гардарика» у г. Пскове, міжрэгіянальным кірмашы рамёстваў «Пскоў Майстроўны», фестывалі «Жалезны град» у в. Ізборск Пячорскага раена Пскоўскай вобласці, Пушкінскім свяце паэзіі ў с. Міхайлаўскае Пушкінагорскага раёну Пскоўскай вобласці, і інш. У 2012 г. упершыню быў праведзены фестываль традыцыйнага ткацтва «Высокая мода пскоўскіх ткачоў». У рамках мерапрыемства адбылося адкрыццё Цэнтра ткацтва ў п. Ідрыца Себежскага раёна Пскоўскай вобласці.

Прынятце пад ахову дзяржавы спрыяе, перадусім, захаванню традыцыйных рамесных тэхналогій у вывучаемым рэгіёне. Так, паводле рашэння Рэспубліканскай навукова-метадычнай рады па ахове гісторыка-культурнай спадчыны, быў нададзены статус гісторыка-культурнай каштоўнасці традыцыі ажурнага ткацтва «кісея» (Гарадоцкі раён Віцебскай вобласці) [8]. Тэхніка з'яўляецца ў большай ступені адноўленай М.Л. Гушчай, майстрам па ткацтве ручнікоў і габеленаў Гарадоцкага Дома рамёстваў. У 2011 г. у спіс эле-

---

[79] Запісана аўт. 14 жніўня 2007 г. ад Логінавай В.П. 1939 г.н., в. Арэшкава, Віцебскага р-на, Віцебскай вобл.
[80] Запісана аўт. 18 жніўня 2007 г. ад Еўдакімавай В.М., 1935 г.н., в. Заполле, Віцебскага р-на, Віцебскай вобл.

ментаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь была прынята пад ахову тэхніка пляцення лапцей з вёсак Абраімаўка, Жавань, Кароўчына Дрыбінскага раёна Магілёўскай вобласці [8]. На сённяшні дзень дадзены традыцыйны від абутку страціў сваё функцыянальнае прызначэнне, але актыўна прасоўваецца як рэгіянальны сувенірны прадукт. Творчасць мясцовых майстроў-шапавалаў таксама ўключана ў спіс элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны [8]. Наогул, шапавальства з'яўляецца турыстычнай візітнай карткай Дрыбінскага раёна. Сёння на Дрыбіншчыне працуюць 12 майстроў, якія захоўваюць і перадаюць дадзены від рамяства, пры гэтым валёнкі застаюцца запатрабаваным відам зімовага абутку. Традыцыю шапавальства плануецца прадставіць для ўключэння ў спіс сусветнай культурнай спадчыны ЮНЭСКА.

Такім чынам, можна зрабіць наступныя высновы: сучасныя палявыя этнаграфічныя матэрыялы пераканаўча сведчаць як аб захаванні, так і трансфармацыі традыцыйных рамёстваў у сістэме сялянскай культуры на беларуска-рускім памежжы. Прадметы народнага мастацтва паступова страчваюць сваю ўтылітарнасць, носяць дэкаратыўны характар. Сучасныя майстры народнай творчасці ў большасці выкарыстоўваюць стылізаваныя вобразы, сюжэты і арнаменты. У той жа час паступоваму заняпаду некаторых відаў народных рамёстваў у памежным рэгіёне спрыюць адсутнасць даступнай традыцыйнай прыроднай сыравіны і матэрыялаў, месцаў збыту прадукцыі, новыя прамысловыя тэхналогіі, змена эстэтыкі побыту.

ЛІТАРАТУРА

1. Белорусско-русское пограничье (Этнологическое исследование) / Институт этнологии и антропологии РАН / Р.А. Григорьева (отв. ред.), М.Ю. Мартынова (отв. ред.). — М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 2005. – 378 с.
2. Беспамятных, Н.Н. Этнокультурное пограничье и белорусская идентичность: проблемы методологии анализа кросс-культурных взаимодействий / науч. ред. проф. М.А. Можейко. – Минск: РИВШ, 2007. – 404 с.
3. Лабачэўская, В.А. Традыцыйны касцюм у ідэнтыфікацыі «сваіх» і «чужых» (на матэрыяле беларуска-расійскага памежжа) / В.А. Лабачэўская // Традыцыйны нацыянальны касцюм Магілёўшчыны. Гісторыя і сучаснасць : матэрыялы навук.-практ. канф., Магілёў, 27–28 ліст. 2008 г. – Магілёў, 2008. – С. 23 – 33.
4. Лобачевская, О.А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации. – Минск: Беларус. навука, 2013. – 527 с.: цв. ил.
5. Лобачевская, О.А. Традиционный костюм как маркер этничной идентификации на белорусско-российском пограничье / О.А. Лобачевская // Мода и дизайн: исторический опыт и новые технологии : материалы 9-й Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 4–7 июля 2006 г. / С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна, Рос. этногр. музей ; под ред. Н.М. Калашниковой. – СПб., 2006. – С. 88–95.
6. Ляўковіч, І. «Гарадоцкі парнас» / І. Ляўковіч // Віцебскі рабочы. – №65 (22179). – ад 11 чэрвеня 2011 г. – С. 6
7. Милюченков, С.А. Традиционные постройки в народной терминологии Белоруссии и соседнего зарубежья / С.А. Милюченков // Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / Ред.-сост. М.Ю. Мартынова. – М.: ИЭА РАН, 2012. – с. 182 – 236.
8. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 21.09.2010 № 1351 «Аб наданні статусу і катэгорый гісторыка-культурнай каштоўнасці, пазбаўленні статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці і ўнясенні змяненняў і дапаўненняў у пастанову Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 14 мая 2007 г. № 578». Текст документа с изменениями и дополнениями по состоянию на ноябрь 2013 года [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.levonevski.net/pravo/norm2013/num12/d12742. html. – Дата доступу: 10.12.2015.
9. Романов, Е.Р. Белорусский сборник. – Быт белоруса. – Вильна : Типография А. Г. Сыркина, 1912. – VIII, 600 с.
10. Цішкевіч, А. «Хто ўмее таржыць…» / А. Цішкевіч // Культура [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://kimpress.by/index.phtml?page=2&id=10591&mode=print – Дата доступу: 10.12.2015.
11. Pogranicza Białorusi w perspektywie interdyscyplinarnej = Памежжы Беларусі ў міждысцыплінарнай перспектыве / red. E. Smułkowa, A. Engelking. – Warszawa : DiG, 2007. – 511 s.

Прасолова О.А.
(Российская Федерация, г. Орел)

ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОССИЙСКОЙ НАУЧНОЙ СРЕДЕ

В современной российской научной среде не теряет своей актуальности проблема определения социальной реальности. Ее значимость во многом обусловлена тем, что социальная реальность выступает объектом исследования всего комплекса социогуманитарных наук, следовательно, является концептуализирующим основанием любой научной теории из заявленных областей знания. Однако у отечественных исследователей отсутствует единая позиция в понимании ее природы, сущности, строения.

Серьезное внимание проблеме определения социальной реальности и выявлению ее сущности в российской научной среде уделяется в работах К. Х. Момджяна [6], [7], [8], Ю. Л. Качанова [3], А. Г. Здравомыслова [2], А. Б. Гофмана [1], Ж. Т. Тощенко [14], В. Е. Кемерова [4], М. О. Мнацакяна [5], Н. Б.

Отрешко [10], Л. А. Осьмук [9], Л. И. Пахарь [11], [12], [13] и др. На основе их исследований сложились два подхода к определению социальной реальности – онтологический и гносеологический, которые наиболее рельефно представлены в исследованиях К. Х. Момджяна, Л. И. Пахарь и Ю. Л. Качанова. В рамках первого подхода социальная реальность предстает как онтологически укорененная сфера бытия, обладающая субстанциональной устойчивостью и развивающаяся на основе собственных закономерностей. В то время как в контексте второго она лишается онтологического статуса и трактуется лишь в качестве концепта, существующего в голове исследователя и применимого для конструирования предмета социологического дискурса.

Отечественный социолог Ю. Л. Качанов придерживается гносеологического подхода к определению социальной реальности. Испытывая на себе серьезное влияние феноменологической традиции Э. Гуссерля, он обосновывает онтологическое отсутствие любого вида реальности (в том числе и социальной), что с необходимостью приводит его к субъективизму в научном исследовании. Отказываясь от поиска объективно существующей социальной реальности, Ю. Л. Качанов сосредотачивается на анализе всевозможных мысленных конструктов, выдающих себя за реальность. В рамках собственной социальной теории он оперирует рядом понятий, которые позволяют описывать разные формы социальной реальности как на уровне повседневности, так и на уровне научного знания: социальная действительность, социальный мир и социальная реальность.

К конструктам первого порядка Ю. Л. Качанов относит социальную действительностью, которая представляет собой продукт типологизации жизненного мира человека. Социолог подчеркивает, что она «немыслима вне (исторического и социального) бытийствования людей (индивидуальных практик, коммуникаций, инеракций, представлений и т. д.), но не сводится только к нему, поскольку безличные социальные структуры (необходимые предпосылки и условия любого социального действия) также наделены самостоятельным существованием» [3, с. 34]. Проще говоря, социальная действительность представляет собой особую картину социального мира, сконструированную в обыденном сознании индивида и оказывающую влияние на формирование категорий и понятий в социальных науках.

По сравнению с типологиями социальной действительности, социологические понятия являются конструктами второго порядка. Они представляют собой идеальные предметы социологического исследования, сконструированные из мысленных объектов обыденного опыта человека. Все множество сконструированных на разных уровнях познания предметов исследования объединяет социальный мир. По сути, он выступает объективирующей моделью социальной действительности. Ю. Л. Качанов настаивает на том, что социальный мир представляет собой не явления сами по себе, а «научный опыт коллективного агента производства социологического знания» [3, с. 35].

По оценке Ю. Л. Качанова, предмет социологического исследования не существует объективно как некий фрагмент социальной действительности. Он всегда опосредован той концепцией, в рамках которой применяется, той эпохой, в контексте которой был сконструирован. В связи с этим, любое социологическое понятие имеет ограниченную область применения, что порождает определенную обусловленность социологического познания. Поэтому рано или поздно любой социологический концепт «оказывается нерелевантным сложившемуся положению дел» [3, с. 36].

Социальная реальность выступает «совокупность рамочных условий, в которых исследователи структурируют социальный мир» [3, с. 36-37]. Социальная реальность не существует онтологически, не является социально обусловленной. Ю. Л. Качанов усматривает под ней лишь научный концепт, существующий в голове исследователя и применимый только для конструирования предмета социологического дискурса. Отечественный социолог настаивает на том, что понятие «социальная реальность» отражает собой абсолютную предпосылочность предмета социологического знания. Она находит свое выражение в том, что последний не существует объективно как некая часть действительности. Социальный мир конструируется учеными на основе исходных схем, выраженных в понятии «социальная реальность». В этом понятии отражается относительная независимость фундаментальных положений социальной науки от актуального социологического опыта. С помощью концепта «социальной реальности» и исходя из него ученые «проектируют» социальный мир как предметный универсум своих исследований. Таким образом, социальная реальность образует интерсубъективно разделяемый учеными горизонт значений, внутри которого они конструируют социальный мир.

Как мы видим, при построении собственной социальной концепции Ю. Л. Качанов остается на уровне теоретических конструктов и концептов. Он не проблематизирует существование социальной реальности как эмпирической данности, сосредотачивая собственное внимание лишь на самой логике социологического исследования. В рамках его теоретических построений социальная реальность выступает одной из общих рамок значений, которую исследователь набрасывает на социальную действительность.

К. Х. Момджян, Л. И. Пахарь развивают онтологический подход к трактовке социальной реальности, отстаивая ее онтологическую укорененность. На основе их исследований сложилась традиция определения социальной реальности через призму человеческих действий и взаимодействий. Так, по мнению Л. И. Пахарь, социальная реальность – это «постоянно функционирующий, самообновляющийся и одновременно самовоспроизводящийся процесс жизнедеятельности людей» [11, с. 234]. По сути, социальная реальность представляет собой непрерывный и динамический процесс человеческой деятельности, осуществляющейся в единстве сущности и форм ее существования.

По оценке Л. И. Пахарь, основные трудности при раскрытии содержания социальной реальности связаны с наличием в ее природе как объективных, так и субъективных составляющих. С одной стороны, в своем источнике она является продуктом человеческих действий и взаимодействий, которые, в свою очередь, представляют собой результат субъективных процессов, происходящих в сознании индивидов. С другой стороны, социальная реальность предстает в виде совокупности общественных отношений, социальных институтов, материальной инфраструктуры, нравственных норм, традиций и т. п. явлений, которые обладают объективной природой. Так какова же природа социальной реальности – объективная или субъективная? Отвечая на этот вопрос, Л. И. Пахарь подчеркивает ее двойственную природу. В ее социальных построениях социальная реальность предстает одновременно и в виде объективной, и в виде субъективной реальности, сочетая в себе явления различного генезиса. По выражению Л. И. Пахарь, «объективное и субъективное есть две стороны, два аспекта социальной реальности, которые своеобразно переплетаются друг в друге» [12, с. 132].

Несмотря на то, что социальная реальность генетически производна от человека и его внутреннего мира, пронизана коммуникационными процессами, опосредована языком, она содержит в своем составе явления объективного характера. Объективность социальной реальности, по мнению Л. И. Пахарь, заключается не в том, что она существует до и независимо от человеческого сознания, а в том, что продукты человеческого творчества способны приобретать автономное от сознания человека существование и, в свою очередь, оказывать детерминирующее воздействие на жизнедеятельность человека. Такие явления, как нравственные и правовые нормы, традиции, язык, общественные отношения, производные от сознания человека, передаваясь из поколения в поколение, признаваясь всеми членами общества, принимают форму объективных условий жизнедеятельности человека. Эти и подобные им социальные явления не вещественны, как природные объекты, однако они так же объективны, как и последние.

Таким образом, своеобразие социальной реальности как особого типа бытия заключается в том, что она совмещает в своей природе явления как субъективного, так и объективного характера, формирующиеся в процессе жизнедеятельности всего человечества и имеющие свойство переходить друг в друга.

По замечанию К. Х. Момджяна, для целостного анализа социальной реальности наиболее адекватным выступает системный подход. Философ настаивает на том, что в его контексте социальная реальность предстает как «система высшего, органического типа, где не части предпосланы целому, а наоборот, целое в процессе саморазвития создает свои части из себя и для себя»[8, с. 140]. Однако на основе чего возможно саморазвитие социальной реальности как некоего целого? Дополняя системный подход субстанциональным, К. Х. Момджян, а вслед за ним и Л. И. Пахарь такой базис усматривают в человеческой деятельности. К. Х. Момджян и Л. И. Пахарь солидарны друг с другом в том, что основной субстанцией социальной реальности выступает деятельность человека. Деятельность, как подчеркивает К. Х. Момджян, «фиксирует субстанцию общественной жизни в ее индивидуальных и коллективных проявлениях, относительно которой все формообразования социального выступают в качестве модусов, атрибутов или акциденций» [8, с. 139]. Человеческая деятельность выступает тем основополагающим началом, которое порождает в процессе своего саморазвития все многообразие социальных явлений и выступает их общим знаменателем. Помимо этого, она позволяет определить границы социальной реальности, провести линию демаркации между социальным и природным миром. Посредством нее многообразные объекты (в том числе и объекты природы) вовлекаются в социальный мир, становятся носителями социальных характеристик и функций. Деятельность выступает как причиной возникновения социальной реальности, так и тем основанием, которое позволяет проследить ее внутреннюю организацию.

Таким образом, усматривая под социальной реальностью не просто понятие для анализа многочисленных социальных явлений, а особый автономный тип бытия, К. Х. Момджян и Л. И. Пахарь под ним не понимают сам процесс человеческой жизнедеятельности, развертывающийся на уровне повседневной жизни индивидов и включающий в свой состав явления как объективного, так и субъективного характера.

Как мы видим, в российской научной среде доминируют два подхода к пониманию социальной реальности – онтологический и гносеологический, в рамках которых она трактуется не одинаково. По мнению А. Г. Здравомыслова, это обстоятельство обусловлено в большей степени многослойностью самой социальной реальности как эмпирической данности. Подобная многослойность связана с тем, что «каждое

новое состояние общества сохраняет в себе так или иначе прежние свои состояния с их интересами, ценностными установками, символическими рядами» [2, с. 9]. Поэтому любая из научных теорий рассматривает «свой срез действительности»[2,с. 9]. Помимо этого, многослойность социальной реальности влечет за собой ее многозначность: социальная реальность всегда нагружена смыслами, продуцируемыми индивидами как субъектами действий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман А. Б. Существует ли общество? От психологического редукционизма к эпифеноменализму в интерпретации социальной реальности // Социс. 2005. № 1. – С. 18 – 25
2. Здравомыслов А. Г. Теории социальной реальности в российской социологии // Мир России. Социология. Этнология. № 1-2. Т. 8. – С. 3 – 20.
3. Качанов Ю. Л.Эпистемология социальной науки. – СПб.: Алетейя, 2007. – 232 с.
4. Кемеров В. Е. Концепция радикальной социальности // Пунктуации: складки времени: сб. науч. ст. – Екатеринбург, изд-во Уральского университета, 2013. – С. 52 – 70
5. Мнацакян М. О. Социальное поведение, социальные общности, социальная реальность (О природе предмета социологической науки) // Социс. 2003. № 2. – С. 21 – 28
6. Момджян К. Х. К характеристике предмета социальной философии // Личность. Культура. Общество. - 2010. - Т. 12. - Вып. 2 (№№ 55-56). – С. 77 – 92.
7. Момджян К. Х. О ситуации в современном теоретическом обществознании или кризис фрагментарности и как с ним бороться // Личность. Культура. Общество. - 2002. - Т. IV. - № 3-4. – С. 76 – 92.
8. Момджян К. Х. Роль категории «деятельность» в обществознании и гуманитаристике // Ценности и смыслы. – 2011. - № 7 (16). – С. 140
9. Осьмук Л. А. Социальная реальность: подходы и модели. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2009. – 132 с.
10. Отрешко Н. Б. Определение концепта «социальная реальность» в социальной науке и социальной теории: от моно- к метадисциплинарному подходу // Вопросы социальной теории. 2008. Том II. Вып. 1 (2). – С. 176 - 191
11. Пахарь Л. И. К вопросу о категориальном аппарате социальной философии // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2013. № 4. - С. 223 – 238
12. Пахарь Л. И. Онтологические основания понятия социальной реальности // Булгаковские чтения. – 2010. – Т. 3. - № 3. – С. 130 – 137
13. Пахарь Л. И. Социальная реальность: анализ механизма функционирования // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 5. - С. 135 – 143
14. Тощенко Ж. Т. Социология жизни как концепция исследования социальной реальности // Социс. 2000. № 2. – С. 3 – 12

Ракава Л.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭТНАКУЛЬТУРНАЕ ЎЗАЕМАДЗЕЯННЕ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ЖАНОЧЫМ КАСЦЮМЕ БЕЛАРУСАЎ І РУСКІХ НА БЕЛАРУСКА-РАСІЙСКІМ ПАМЕЖЖЫ Ў СЯР. XIX – ПАЧ. XX СТСТ.

Касцюм – адна з важнейшых і ўстойлівых частак матэрыяльнай культуры народа. На тэрыторыі беларуска-рускага памежжа, размешчанага ўздоўж дзяржаўнай мяжы, раздзяляючай Рэспубліку Беларусь і Расійскую Федэрацыю на лініі Магілёў-Гомель-Віцебск-Смаленск-Пскоў-Бранск –перасячэнні этнічных межаў рускіх і беларусаў, якія на працягу доўгага гістарычнага перыяду жылі ў падобных умовах (геаграфічных, гістарычных, культурных, сацыяльна-эканамічных і інш.) адбылося ўзаемадзеянне дзвюх культур у касцюмных комплексах і стварэнне змешанных тыпаў, якія мелі адрозненні ў лакальных варыянтах. У XIX ст. заходняя і цэнтральная частка Смаленшчыны, якая ўваходзіла ў склад Беларусі, мела назву Беларускай Смаленшчыны. У канцы XIX – пачатку XX стст. у яе ўваходзілі Духаўшчынскі, Краснінскі, Смаленскі, Рослаўскі, часткова Бельскі, Дарагабужскі і Ельнінскі паветы, а таксама перададзеныя ў 1919 і 1922 гг. у склад СССР некалькі валасцей Гомельскай губерні, пазней і Веліжскі павет Віцебскай.

Трэба адзначыць, што ў абодвух народаў не ўсе комплексы падвергліся трансфармацыі. Існавалі базавыя комплексы, дзякуючы якім пэўныя этнічныя традыцыі і адметнасці ў касцюме абодвух народаў захоўваліся. Важнейшым механізмам падтрымання і трансляцыі норм і каштоўнасцей нацыянальнай культуры беларусаў была традыцыя, якая гістарычна склалася і зберагалася ў сялянскім асяродку. Яна структуравала вопыт сацыякультурнай ідэнтыфікацыі і праяўлялася як у матэрыяльнай, так і ў духоўнай культуры. Гэты факт неаднаразова падкрэслівалі дарэвалюцыйныя і савецкія гісторыкі і этнографы. Узаемадзеянне ў касцюме беларусаў з рускімі, паміж якімі здаўна ўстанаўліваліся цесныя міжэтнічныя кантакты, мела розныя вынікі. У традыцыйным грамадстве, нягледзячы на этнакантакты, беларусы захоўвалі сваю нацыянальную культуру і касцюм, успрымалі навацыі паступова і пераважна ад усходнеславянскіх народаў, з якімі не існавала вялікай культурнай дыстанцыі і якія пражывалі побач.

Вывучэннем традыцыйнага касцюма і яго асаблівасцей на памежных з Беларуссю тэрыторыях у розныя часы займаліся А. Лебедзева, Г. Маслава, В. Ганцкая, Л. Малчанава, М. Раманюк, Л. Дамнянкова, В. Бялявіна, І. Смірнова, С. Рыбакова і інш. Касцюмныя комплексы, у тым ліку і памежных тэрыторый, вывучаліся беларускімі этнографамі падчас этнаграфічных экспедыцый 1950 – 1970-х гг. Яны складаюць надзейную базу для даследавання. Аднак да сённяшняга дня не ўсе аспекты міжкультурнага ўзаемадзеяння ў касцюме на тэрыторыі памежжа вывучаны дастаткова. Больш звестак аб ім захавалася па паўднёва-ўсходнім і найменш – па паўночна-ўсходнім памежжы.

Этнаграфічныя даследаванні сведчаць аб тым, што комплексы традыцыйнага касцюма на памежжы былі свайго роду стандартам, якога прытрымліваліся тыя, хто жыў у пэўным рэгіёне. Аднак, існавала і варыятыўнасць, якая праяўлялася ў колькасці прадметаў, манеры нашэння, каляровай гаме, асаблівасцях арнаменту, дэталях крою і была абумоўлена разнастайнасцю прыродных умоў, асаблівасцямі гістарычных лёсаў і інтэнсіўнасцю кантактаў з іншымі народамі.

Г.С. Маслава, якая займалася вывучэннем касцюма гэтага рэгіёну адзначала, што вызначальным прадметам жаночага сялянскага касцюма рускіх Смаленшчыны з'яўляўся касаклінны сарафан, які быў распаўсюджаны ў розных варыянтах і на іншых тэрыторыях Расіі і насіўся з сарочкай з доўгімі рукавамі, што звужваліся ўнізе. [8, с. 749]. У беларусаў базавай была спадніца з паліковай сарочкай, фартухом, галаўным уборам – наметкай, якая завівалася на лямец ці тканку і павязаны зверху чапец. Дапаўнялі комплекс лапці, у свята – чаравікі ці боцікі.

Агульнай рысай было пашырэнне на памежжы панёўнага і саяннага комплексаў. Распашная «панёва» рускіх шылася са спецыяльна вырабленых тканін (галоўным чынам клятчастых) і замацоўвалася на лініі таліі з дапамогай шнура ці тасьмы [14, с. 323, 333, 340]. Панёвы насілі і жанчыны, і дзяўчаты. В.Ф. Мілер, які зафіксаваў яе ў адной з вёсак Гомельскага павета, пісаў, што панёва ўяўляла сабой чатыры кускі грубай шарсцяной даматканай тканіны даўжынёй 1 ¼ аршына і шырынёй ¾ аршына, якія прышываліся да пояса і насілі замест андарака [9, с. 147.]. Сялянка з в. Следзюкі Быхаўскага раёна Магілёўскай вобласці адзначала: «Маці гаварыла, што панёву раней (у ХІХ ст. – аўт.) шылі на матузе ў 4 палы. Па баках не сшывалі, так і хадзілі з крыллямі» [3, л. 181]. У пачатку ХХ ст. «панёвай» тут звалася звычайная спадніца-андарак даўжынёй да пят з сукна ў 4-5 полак, з рознакаляровымі палосамі, пашытая на поясе («каўняры») з разрэзам («воратам») збоку [3, л. 181].

Ва ўсходняй і паўднёвай частцы ў адзенні насельніцтва Смаленшчыны такі від паяснога адзення як панёвы, панёвы-плахты, запаскі захоўваўся даўжэй, чым на поўначы, дзе раней яны былі заменены спадніцай [8, с. 749]. Трэба адзначыць, што гэты старажытны від паяснога адзення вядомы з часоў старажытнарускай дзяржавы бытавай у асяродку сялян да пачатку ХХ ст., а ў вёсцы Неглюбка на Гомельшчыне – да 1960-х гадоў. Добра вядомая неглюбская панёва, па сведчанні інфарматараў, уяўляла сабой прамакутнік тканіны (каля 2 м даўжыні) і складалася з 2-х полак, сшытых да паловы даўжыні. Шоў і краі апрацоўваліся шарсцянымі ніткамі чырвонага і зялёнага колеру. Ззаду панёвы звісаў трохвугольны канец («хвост»). Яе выкарыстоўвалі ў абрадзе пераходу, калі ўпершыню дзяўчына апранала панёву як знак уваходжання ў шлюбны ўзрост [7, с. 74]. Для панёвы пры тканні выкарыстоўвалі шарсцяныя ніткі чорнага ці сіняга, чырвонага, жоўтага, аранжавага колераў, а таксама ільняныя ці канапляныя белыя ніткі. Існавалі панёвы і без выкарыстання чырвонага колеру. Тэхніка выканання панёўнага палатна была даволі складанай: клеткі (ад 2 да 8 см) запаўняліся геаметрычным арнаментам, што патрабавала асобых навыкаў [13, с. 62].

Бытаванне панёвы з хатняга шарсцянога тоўстага палатна ў ХІХ ст. у палескім рэгіёне адзначаў А. Кіркор. Ён пісаў, што яна вельмі падыходзіць маладым дзяўчатам і жанчынам, абвіваючы стан, з-пад якой бачна прыгожа вышытая сарочка [5, с. 349]. На Тураўшчыне і Мазыршчыне бытавала нясшытае адзенне «запаска», якое ўяўляла сабой два фартукі, якія падвязваліся ззаду і спераду. У комплекс уваходзіў і адметны галаўны ўбор «галава». Г.С. Маслава ў сваёй працы «Народная одежда русских, украинцев и белорусов в ХІХ – начале ХХ в.» – адзначала, што тэрмін «панёва», у адносінах да нясшытага паяснога адзення старажытнарускага насельніцтва ўзгадваецца яшчэ ў крыніцах ХІ ст. [8, с. 621].

На Віцебшчыне, у Парэчскім павеце, які ўваходзіў таксама ў склад беларускай Смаленшчыны, жанчыны насілі панёву тыпу плахты ў сінія клеткі, зверху якой павязвалі «хвартух», у халоднае надвор'е надзявалі белую шарсцяную безрукаўку і зверху – жупан ці жупіцу з шэрага домаробленага сукна або насоў – у больш цёплае. На галаву зверху лямца ці тканкі жанчыны завівалі наметку ўперад кісцямі з чырвонай шэрсці [8, с. 749]. Старыя жанчыны ў ХІХ – пачатку ХХ стст. яшчэ даношвалі нясшытыя спадніцы – панёвы. У аддаленых ад гарадоў вёсках наглядалася адначасовае бытаванне элементаў адзення розных перыядаў. На Браншчыне (вв. Вшчыж, Дзядзькавічы і інш.) на панёвах маладых дзяўчат былі распаўсюджаны ромба-кропкавыя кампазіцыі ў квадраце, характэрныя таксама для ўзораў іншых відаў адзення, ручнікоў, наметак беларусаў, якія звязаны з магіяй плоднасці зямлі ўвогуле, а таксама з будучай плоднасцю нявесты. У Ельнінскім і Рослаўскім раёнах бытавалі старажытныя віды нясшытых панёў з 4-х дамотканых

сініх палотнішчаў у буйную клетку, сабраных уверсе на плецены гашнік, які трымаў панёвы ніжэй таліі, на бёдрах, і якія ў другой палове XIX ст. замянілі спадніцы-андаракі. Доўгая сарочка пры гэтым выцягвалася са спадніцы і ўтварала вялікі напуск («пазуху»). Такі спосаб нашэння сарочкі, які меў назву «з падшморгам», вядомы сярод жаночага насельніцтва Гомельшчыны.

Панёва атрымала пашырэнне ў Неглюбскім строі ў комплексе з паліковай кашуляй, аднаполкавым фартуком-«запаскай» з узорыстай крамнай ці даматканай тканіны, павойнікам і саматканай хусткай [12, с. 367] і як рэліктавая форма паяснога адзення дайшла да сярэдзіны XX стагоддзя. Апошнюю ў большасці месцаў у пачатку XX ст. замянілі спадніца, андарак.

Жаночы комплекс з панёвай. В. Неглюбка Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці. Пач. XX ст. Фота М. Грынблата. З фондаў ІМЭФ НАН Беларусі

Характэрнай асаблівасцю адзення беларусаў Смаленшчыны быў комплекс з прамым сарафанам-саянам («парцяным» ці суконным) з 5-6 прамых палотнішчаў, у якім спадніца (з 5-6 полак) сазборана на паясніцы і наглуха прышыта да безрукаўкі (кабата). Андарак з прышытым кабатам у асобных месцах называўся панёва з кабатам, або «кабат». У залежнасці ад пары года жанчыны насілі кабаты, прышытыя да палатнянай (вясенне-летні) або да шарсцяной ці паўшарсцяной спадніцы (восеньска-зімовы). Трэба адзначыць, што такі від адзення быў пашыраны і ў асобных раёнах Магілёўшчыны і Гомельшчыны (Касцюковіцкім, Чавускім, Хоцімскім, Крычаўскім, Чэрыкаўскім, Чачэрскім і інш.), якое М.Ф. Раманюк адносіў да Краснапольскага строю [11, с. 271]. Прышыўны ліф, як правіла, шыўся з больш тонкай пакупной тканіны (сітцу, саціну і інш.) з малюнкам у дробныя кветкі на палатнянай падкладцы, з разрэзам з левага боку да таліі і зашпількай на кручкі [1, л. 24].

На паўднёвым усходзе Беларусі падобны тып адзення называўся «саян». Так, у вёсцы Валасовічы Чачэрскага раёна Гомельскай вобласці, напрыклад, інфарматары абазначалі «саян» як шырокую спадніцу, як андарак, да якога прышываецца безрукаўка, як закрыты сарафан [4, с. 937]. Саян шыўся з аднатоннай ці ў клетку пакупной шарсцяной даматканай тканіны і быў прызначаны выключна да свята, а таму багата ўпрыгожваўся стужкамі, карункамі, пазументам. На Віцебшчыне (Ушацкі, Міёрскі, Лёзненскі, Сенненскі і інш.) падобны від вопраткі інфарматары называлі «ці «сарахван» [2, л. 6, 8], а насельніцтва вёскі Хралова Міёрскага раёна, дзе яго насілі, называлі «сарафанікамі» [2, л.7]. У адрозненне ад сапраўднага рускага сарафаннага комплексу – касаклiннага трапецападобнага (з расшыраючыміся да нізу клінамі) паўночнай-усходняй часткі губерніі, «беларускі» «саян» ці «сарахван» меў звонападобны выгляд, у якім два пярэднія прамыя палотнішчы збіраліся высока на грудзях пад планку ці змацоўваліся палоскай – нашыўкай тканіны, а бакавыя і заднія моцна прызборваліся крыху вышэй таліі пад вузкі (10-12 см) ліф, які пераходзіў у маленькую спінку – «вілачку» і вузкія лямкі. Пашыты такі сарафан быў часцей з клятчастай ільняной («парцяной») ці паўшарсцяной даматканіны для лета ці з шарсцяной («суконнік») або паўшарсцяной – для зімы. У спалучэнні з белай вышытай сарочкай і наметкай ён выглядаў вельмі прыгожа і святочна. Дзякуючы сваёй зручнасці, практычнасці, універсальнасці, такі сарафан у жаночым гардэробе бытаваў да 1930-х гг. Трэба дадаць, што саяны вядомы былі таксама літоўцам і іншым народам.

Сялянскі комплекс «саян», в. Казацкія Балсуны Чачэрскага р-на Гомельскай вобл. 1-я пал. XX ст. Фота М. Мельнікава

Пакрой саяна нагадвае рускі сарафан і, на наш погляд, з'явіўся пад непасрэдным уплывам рускага касцюма, аб чым сведчыць і арэал яго распаўсюджання на Беларусі ўздож расійскай мяжы. Старажытная спадніца з прышыўным кабатам, тыпу «саяна», нагадвала сарафан на лямках і бытавала нароўні з андаракам і палатнянай спадніцай, а таксама нясшытай панёвай.

Святочны комплекс маладой жанчыны з прышытым «кабатам». Вёска Аўхімкі Чавускага р-на Магілёўскай вобл. Пач. ХХ ст. Фота М. Мельнікава

Як адзначала русская даследчыца Л. Козікава, у складзе касцюмных комплексаў беларусаў Смаленшчыны, якія захоўваюцца ў ліку іншых экспанатаў у Смаленску ў музеі М.К. Ценішавай, абявязковым атрыбутам быў фартух з 1,5 полак ільнянога палотнішча, прызбораны і сабраны ў «зборы» на паясніцы пад пояс-завязку і багата ўпрыгожаны чырвонымі бардзюрамі пераборнага ткацтва, а таксама чапец і завітая ў выглядзе чалмы па ім наметка даўжынёй да 3 м.

Верхняй вопраткай сялян служылі курты, безрукаўкі, сярмягі, шубы. На нагах насілі лапці («кавярзні», «пахлапні» і інш.) рознай тэхнікі пляцення з анучамі і пяньковымі аборамі або скураныя боты, сапожкі, валёнкі. У канцы XIX – пачатку XX стст. у быт сялян уваходзіць адзенне з фабрычных тканін, сшытае на гарадскі манер. Аднак у заходніх «беларускіх» раёнах Смаленшчыны традыцыйнае адзенне захоўвалася даўжэй, а новае часцей шылася па старых узорах [6].

Такім чынам, «беларускі» сарафанны комплекс касцюма, які займаў цэнтральную і заходнюю частку Смаленшчыны, з'яўляецца прыкладам узаемадзеяння рускіх і беларусаў у касцюме. Пры гэтым паўсямеснае распаўсюджанне меў базавы комплекс беларускіх сялянак са спадніцай-андаракам, з панёвай і кабатам – вузкалакальнае, а яго арэал абмяжоўваўся ўсходнімі раёнамі Віцебшчыны, Магілёўчыны і Гомельшчыны, якія ўваходзілі ў склад Беларускай Смаленшчыны. Комплекс са спадніцай-андаракам з 5 палотнішчаў даматканіны (дамінаваў чырвоны колер), сабраных у дробныя складкі пад пояс-абшэўку, меў пашырэнне ў сярэдняй і паўднёвай частцы Смаленшчыны, доўгія андаракі насілі і сялянкі Веліжскага павета. Часам побач з імі бытаваў і комплекс з прамым сарафанам.

Трэба адзначыць, што эвалюцыя адзення на Беларускай Смаленшчыне ішла больш павольна, чым у іншых, прамысловых раёнах, што ў пэўнай ступені звязана кансерватыўнасцю беларусаў і іх прыхільнасцю да традыцый. Тым не менш, на рубяжы XIX – XX стст. у рэгіёне пачалося актыўнае ўкараненне ў традыцыйны касцюм фабрычных тканін, гарадскіх прадметаў побыту і элементаў гарадской моды. Пад уплывам апошняй у маладых з'яўляюцца валаны, якія прышываюцца да сарафана-саяна, скроеныя па касой, мяняецца і крой андарака з кабатам, спадніца якога складаецца з двух ярусаў, размешчаных упоперак, моцна сазбораных, і дапоўненай часам па нізе стужкай («хвальбоўнік»).

Даследаванне сведчыць, што сацыякультурная адаптацыя этнасаў, сумесна пражываючых на тэрыторыі Беларусі, прывяла да ўзаемапранікнення элементаў русскага і беларускага касцюмаў і праявілася ў культурнай дыфузіі – запазычванні і распаўсюджванні розных элементаў культурнага вопыту ў спосабах апрацоўкі матэрыялу, афармленні асобных частак, ва ўпрыгажэннях, а таксама ў вышыўцы і ткацтве. Вядома, што характар, ступень і эфектыўнасць запазычванняў залежыць ад інтэнсіўнасці кантактаў, умоў і здольнасці запазычвання іншаэтнічных элементаў культуры, якія мелі пераважна станоўчыя сацыяльныя вынікі для этнаса. Узаемаўплывы культурных узораў адзення розных народаў вялі да наступных трансфармацый касцюма. На руска-беларускім памежжы адзенне насельніцтва мела адзнакі беларускага касцюма, хаця і дапаўнялася элементамі рускага касцюма. Шчодра дзяліцца каштоўнасцямі культуры, запазычваць іншанацыянальныя, апрабіраваныя ў іншых культурах, з'яўляецца важным паказчыкам жыццяздольнасці нацыянальнай культуры гэтых народаў, гарманізацыі міжэтнічных сувязяў.

ЛІТАРАТУРА

1. АІМЭФ НАН Б, ф. 6, воп. 13, адз. зах. 70, л. 24. Матэрыялы Віцебска-Мінска-Магілёўскай этнаграфічнай экспедыцыі аўтара 1995 года.
2. АІМЭФ НАНБ. Матэрыялы Віцебскай этнаграфічнай экспедыцыі 1969 года, ф. 6, воп. 11, спр. 1097, л. 7.
3. АІМЭФ НАНБ. Матэрыялы Цэнтральна-беларускай этнаграфічнай экспедыцыі 1958 года. ф. 7, воп. 2, спр. 8, л. 181.
4. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы. Мінск, 1963. С. 937.
5. Киркор, А. Долина Припяти // Живописная Россия. Литовское и Белорусское Полесье. Репр.воспр. изд. 1882 года. 2-е изд. – Минск: БелСЭ, 1994. – С. 349.
6. Козикова, Л. Традиционный женский крестьянский костюм Смоленской губернии XIX - начала XX века Ж. "Любимая Россия", № 2(3), 2006 г.).

7. Лявонцьева, С., Нячаева Г. Манускрыпт і этнаграфія. Лёс архэтыпаў //Навуковыя запіскі Веткаўскага музея народнай творчасці. Гомель, 2004. С. 74.
8. Маслова, Г. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. / Восточнославянский этнографический сборник. Очерки материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. – М.: Изд-во АН СССР. 1956. – 757 с.
9. Миллер, В. Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея. Вып. 1. СПб., 1867. С. 147.
10. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в.» / Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956, с. 621.
11. Раманюк, М. Краснапольскі строй / Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн.: БелСЭ. С. 271;
12. Раманюк, М. Неглюбскі строй / Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн.: БелСЭ, с. С. 367.
13. Чижова, И. Поясная одежда народов Восточной Европы. Неглюбский строй /Краеведение – основа духовного и нравственного возрождения общества. Мат. Междунар. научн-практ.конф. Гомель, 10-11 дек. 1997 г. С. 62.
14. Шмелева, М. Русская одежда / Русские. М.: Наука, 1997. С. 323, 333, 340.

Рассадин Я.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АНАКАТАЛИПСИЯ СЛАВЯНСКОГО ПЕЛОПОННЕСА В VIII – IX ВВ.

Для обозначения возврата Пелопоннеса под власть Византии в VIII – IX вв. используются разные, но негреческие, термины. В литературе русскоязычной он именуется, на иберийский манер, реконкистой [5, С. 259; 6, С. 100]. Но ведь испано-португальское «la reconquista», означает отвоевание, в 718 – 1492 гг., Пиренейского полуострова именно у мусульман; отсюда полное её название: «la conquista cristiana». Но Пелопоннеский полуостров отвоёвывался у славян, уже достаточно христианизированных, поэтому более удачен нейтральный в конфессиональном отношении термин исследователя М. О'Рурка «реоккупация» [9, P. 135]. Наконец, румынский исследователь А. Мадгеару то же самое обозначает как «regrecizarea» [13, P. 81]. Обойдён аутентичный греческий термин Ανακατάληψη, означающий, буквально, «отвоевание», как, например, именуется возврат 25 июля 1261 г. византийцами своей столицы из-под власти крестоносцев. Мы считаем уместным и возврат Пелопоннеса именовать точно также.

Применительно к этой византийской анакаталипсии пола проблемой является не недостаток соответствующих исторических известий, а, скорее, их неуверенная и сбивчивая хронология. По нашему мнению, 1-й (предварительный) этап византийской анакаталипсии славянского Пелопоннеса связан с походом Ставракия, когда этот патрикий в 783 г. вторгся также и в Пелопоннес; 2-й, начальный – от поражения славян под Патрами около 805 г.; 3-й, основной, этап – связан с деятельностью стратега фемы Пелопоннесс Феоктиста, который в 840-х гг. покорил не только аркадских, но и лаконских славян; 4-й, заключительный, – начался с подавления в 941 г. пелопоннеским стратегом Кринитом восстания милингов и езеритов и закончился, по-видимому, их крещением Никоном Метаноитом в самом конце X в.

Каково же было содержание первого, или предварительного, этапа византийской анакаталипсии славянского Пелопоннеса: уже покорение? акция устрашения? Оба этих различных мнения основываются на одном и том же, историческом свидетельстве, по данному эпизоду вообще, кстати, единственном, – Феофановом. «В этом году, – записал он в своей «Хронографии», – Ирина, заключив мир с арабами и обретя безопасность, отправляет патрикия и логофета быстрого дрома Ставракия с большим войском против племён славян. Пройдя к Фессалонике и Элладе, он подчинил всех и сделал данниками царства. Вступил он и на Пелопоннес и доставил царству ромеев множество пленных и добычу» [4, С. 287]. На наш взгляд, очевидно, что, по прямому смыслу данного известия Феофана, военная кампания 783/784 гг. против славян состояла из двух частей, и притом весьма различавшихся не только по своему масштабу, но и по целям. Предпочтение отдавалось именно южной, – пелопоннеской, – операции этого полководца-евнуха. Ф.И. Успенским Феофаново известие было интерпретировано так: «Хотя писатель и говорит при этом, что Ставракий сначала был в Солуни, а потом в Греции, но, по всей вероятности, слава этого похода, доставившего любимцу Ирины триумф в столице, заслужена военными действиями в Пелопоннисе, куда давно не ходили имперские войска» [8, С. 272]. По нашему мнению, приоритеты здесь объективно расставляются противоположно. Конечно, имела смысл также и демонстрация военный силы империи населению самой южной, части Балканского полуострова, от Константинополя удалённой. Но на тот момент гораздо важнее было восстановить сухопутную связь столицы со вторым по значению городом империи, – Фессалониками, – путём возвращения византийского контроля над соединяющим их участком трансбалканской дороги Via Egnatia (Ἐγνατία Ὁδός). Это требовало распространения реальной власти императрицы Ирины на «ославянившиеся», – западные, – части тогдашней старой фемы Θρᾴκη, оба этих города разделявшие. Ставракий

по своей основной должности как раз и был Λογοθέτης τοῦ δρόμου, – буквально, «знающий всё о дорогах», – то есть, заведующий путями сообщения империи. Согласно Феофану, главная цель на этом основном, северном, направлении тогдашней Ставракиевой кампании была достигнута полностью: славян из окрестностей Фессалоник он тогда именно «покорил» (υπέταξε). Иная лексика используется им для описания результатов экспедиции вспомогательном направлении, – южном, пелопоннеском: оттуда в Константинополь, где и состоялся триумф в честь полководческого дебюта удачливого евнуха, оказались «доставленными» (ἤγαγε) и «пленные» (αἰχμαλωσία), и «добыча». То есть, в отличие от севера Греции, с Пелопоннесом византийцы обошлись тогда не как со своей собственной территорией, когда-то утраченной, но возвращённой, а именно как с вражеской, занятой ими лишь временно и подлежавшей, поэтому, ограблению. Итак, отпадают предположения, что якобы в результате этой акции на полуострове была основана, по Г.А. Острогорскому, фема Пелопоннес, а местные славяне, по А. Мадгеару, обращены в христианство [5, С. 257; 13, P. 80]. Обратим внимание: не то что отдалённый Пелопоннес, но даже сама Эгнатиева дорога контролировалась далее византийцами лишь весьма условно. «Завоевание, – пишет М. О'Рурк о реальных результатах Ставракиевой экспедиции даже в районе Фессалоник, – было неполным в течение нескольких десятилетий. И позднее, в 820 г., как мы узнаем из описания путешествий Святого Григория Декаполита, было фактически невозможно пересечь центральные Балканы по суше, не попадая в руки славянских бандитов» [9, P. 135 – 136].

В классическом византиноведческом труде читаем: «Принципиальное сходство с поведением славян под Фессалоникой имели их действия на Пелопоннесе, когда в начале IX в. они предприняли осаду крупного порта Патры» [6, с. 86]. Однако, подобно Фессалоникам, Патры тоже были отнюдь не только портом. Интересно, что у Ф.И. Успенского прямо перед упоминанием осады этого города славянами в «805 или 807 г.» указано, что он «имел важное значение в торговом и промышленном отношении и едва ли не превосходил самые Афины» [8, с. 273]. Эта попытка славян Пелопоннеса включения в собственную политико-экономическую структуру такой важный урбанистический центр уже увенчалась было успехом. Если верить Порфирогениту, патрасские греки, блокированные с суши и с моря, решили, не дожидаясь штурма, сдаться славянам. «Когда прошло достаточно времени и у находящихся внутри стен начал сказываться недостаток необходимого, и в воде и в пище, – писал он, – они вынесли решение вступить в соглашение, получить заверение в безопасности и тогда подчинить им город» [2, с. 52]. Но патрасцы вдруг изменили своё решение, воспользовавшись сверхъестественным, будто бы, вмешательством. «Осада города, – подчёркивал Г.А. Осторогрский, – была исключительно упорной, однако завершилась поражением славян, что население Патр приписывало чудесному вмешательству апостола Андрея – так же, как в своё время спасение Фессалоники приписывалось помощи св. Дмитрия» [5, с. 256]. По С. Турлею, Святому Андрею со временем досталось место, которое в том же сюжете первоначально отводилось императору Никифору I Генику [11, P. 69]. Чтобы остановить славян, потребовалось чудо, а это уже само по себе есть свидетельство, насколько они были близки к успеху. Что вполне могло быть именно так, а не наоборот, мешает понять, наверное, также и то, что патрасская акция пелопоннеских славян, по Порфирогениту – это εξέγερση, то есть, «восстание. Допустим, что Ставракий действительно принудил к формальному признанию византийского суверенитета одну, или несколько, из многих славянских группировок Пелопоннеса. Но есть ли уверенность, что предполагаемый акт имел в глазах договорившихся сторон одно и то же значение? Итак, допустим, вслед за О.В. Ивановой, что какая-то часть славян Пелопоннеса всё же признала над собой власть персонально императрицы Ирины. Но из этого вовсе не следует, что они автоматически сочли себя связанными теми же обязательствами по отношению к свергнувшему её Никифору I Генику. При другом подходе это препятствие будто бы устраняется, и пелопоннеские славяне таки выглядят мятежниками. Новизна здесь в том, что установление законной византийской власти, против которой они потом и взбунтовались, связывалось уже не с экспедицией Ставракия в 773/784 гг., а с событиями несколько более поздними. Например, по А. Мадгеару: кампания 805/806 гг. стратега Склира привела к тому, что под властью Византии оказался не только восточный, но и весь Пелопоннес; отвоёванные его части тогда же стали одноименной фемой. Вскоре эту власть испытали на прочность местные славяне, устроив «некоторые беспорядки», в том числе, безуспешную попытку захвата Патр в 807 г. [13, P. 83]. Итак, предлагается представить, вместо одного и того же, два последовательных, но разных события, о которых, по их мнению, и идёт речь в так называемой «Монемвасийской хронике» и у Порфирогенита, соответственно. Однако сравнение их на этот счёт известий уже давно привело к выводу скорее противоположному. В обоих случаях в центре событий упоминается некий стратег, согласно «Хронике», «из рода, именовавшегося Склирами» [7, с. 329]. По Г.Г. Литаврину, и у Порфирогенита фигурирует он самый, но только анонимно [46, Прим. 9]. По А. Мадгеару, это мог быть даже и Леон Склир, назначенный в 811 г. стратегом Пелопоннеса [13, P. 124].

Мы смеем полагать, что неоправданное раздвоение возникло из-за несовпадения отнюдь не сути исторических источников, а двух называемых упомянутыми авторами дат, одна из которых ошибочна. С.

Турлей, основываясь на соответствующих известиях так называемой «Монемвасийской хроники», даже уточняет, что византийские операции имели место между ноябрём 805 и февралём 806 гг. [11 P. 140]. Откуда взялась вторая дата, – 807-й? Константин Багрянородный дату осады Патр славянами с суши и сарацинами с моря, как известно, не приводит. Поэтому его хронология была дополнена, в данном случае, произвольно, исходя из даты широкомасштабного арабского вторжения в византийские воды в 807 г. Американский исследователь Т. Веннинг, говоря о случившихся в том году событиях, утверждает, буквально, следующее: «…адмирал Хумейд совершает набег на Пелопоннес, помогая скоротечному славянскому восстанию, и затем, на обратном пути, – на Родос и Мирру» [12, P. 232]. Речь идёт, конечно, о действительно нападавшем на Родос именно в 807 г. Хумайде бен Маьюфе аль-Хамдани, сирийском флотоводце багдадского халифа Гаруна аль-Рашида [10, P. 130; 9, P. 42]. Последний в Феофановой «Хронографии» именуется Аароном. «…Аарон, вождь аравитян, – сказано там, – послал Хумеида с флотом против Родоса; Хумеид, внезапно приплывши и овладевши островом, приобрел на нём великие добычи, но крепость не была взята и сохранена. Но на возвратном пути явно покарал его святой чудотворец Николай. Пришедши в Мору, Хумеид хотел сокрушить святую раку его, но разломал другую вместо неё, которая стояла вблизи. Вдруг постигла флот великая буря, сопровождаемая ветрами, волнами, громами и молниями; многие корабли были разбиты, богоборец Хумеид признал силу святого и уже сверхъестественно избежал опасности» [4, С. 353]. Итак, о Патрах и вообще о Пелопоннесе, в этом Феофановом известии нет ни слова, что, впрочем, вполне объяснимо, если взглянуть на карту восточного Средиземноморья. Если верить Т. Веннингу, то адмирал Хумеид прошёл прямо... мимо указанной самим халифом цели, то есть, острова Родос, который находится как раз на полпути между побережьем Сирии и устьем Коринфского залива с городом Патры. Но верить ему невозможно хотя бы потому, что, согласно Константину Порфирогениту, осаждать этот город пелопоннеским славянам помогали некие Αφρικής Σαρακηνοί, то есть, именно «афиканские сарацины» [2, с. 52]. Это были, согласно А.А. Васильеву, совсем другие сарацины. «Уже в самом начале IX века, при императоре Никифоре I, – писал он, – африканские арабы помогали жившим в Пелопоннесе славянам во время их восстания и осады города Патр (Патраса)» [1, с. 164]. Согласно Д. Прайору и Э. Джеффрис, одна из эскадр аглабидского эмира Туниса Ибрагима I совершила набег на Пелопоннес именно в 805 г. [10, P. 45]. Таким образом, удвоение событий основано, в конечном счёте, на неправильной интерпретации исторического источника.

По Г.А. Острогорскому, дальнейшие события в Пелопоннесе должны были развиваться так: «Постепенно где более широкой, где более узкой полосой Византия смогла охватить своими фемами практически все прибрежные территории. В прибрежных областях, которые были доступны для ее военно-морских сил и были богаты старыми городами и гаванями, Империя вновь установила свое господство и свою систему управления. На этом, правда, успехи византийской реконкисты закончились: внутренние земли Балканского полуострова и дальше оставались вне поля её досягаемости» [5, с. 259]. Однако этому мнению, по-видимому, противоречит одно известие так называемой «Монемвасийской хроники», – о восстановлении города Лакедемона. В отличие от приморских Патр, Λακεδαίμων расположен внутри страны, и притом между двумя горными хребтами. Даже если считать, практически, по прямой, он удалён от моря на 43 км, что равно целым двум переходам средневековой пехоты, ежедневно преодолевавшей, в среднем, по 20 км [3, с. 54]. «Что же до города Лакедемона, – извещает «Хроника» о соответствующей акции Никифора I Геника, – то и его, возведя с основания и поселив в нем смешанный народ, кафиров, фракисиев, армян и прочих, собранных из разных мест и городо городов, он снова учредил как епископию и назначил быть в подчинении митрополии Патр, подчинив ей вдобавок и две другие епископии – Мефону и Корону» [7, с. 324]. Г.Г. Литаврин считал допустимым, что такое заселение этими азиатскими стратиотами заново отстроенных городов было характерно именно для Пелопоннеса [7, с. 343]. По нашему мнению, особенностью тогдашней византийской анакаталипсии Пелопоннеса могла заключаться в её опоре именно на города-крепости, в том числе на находящиеся на значительном удалении от моря, а следовательно, и от зоны прямого действия военно-морского флота Византии. Так, по-видимому, в одно и то же время византийцами восстанавливаются не только оба важнейших порта Мессении, Μεθώνα (позднее Μεθώνη, Modone) и Κορώνα (Κορώνη, Koron), но и Λακεδαίμων в глубине соседней Лаконии. Эта операция должна была относится к тому же первоначальному этапу анакаталипсии Пелопоннеса, что и патрасская; она происходила или одновременно с последней, или на пять лет позднее. Хронология здесь неуверенная потому, что, с одной стороны, нак уже говорилось, согласно «Монемвасийской хронике» восстановление Лакедемона и заселение его «смешанным народом» из разных фем, состоялось ещё при патриархе Тарасии, умершем в феврале 806 г.. С другой, согласно Феофановой «Хронографии», император Никифор «выселив христиан из каждой фемы, повелел жить [им] в славиниях, а их имущество продать» именно в 6302 г. от сотворения мира по Александрийской эре, что соответствует, по современному летоисчисленю, 810 г. [4, с. 356]. Однако оба эти источника повествуют, скорее всего, об одном и том же событии.

Итак, только в самом начале IX в. анакаталипсия Пелопоннеса привела не только к покорению, и даже закрепощению, какой-то части славян Ахайи в окрестностях приморских Патр, но к и восстановлению Лакедемона на самых подступах к Тайгетскому хребту, – то есть, собственно, к византийскому продвижению уже вплотную к горным районам, занятым, в частности, милингами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев А.А. История Византийской империи / Пер. с англ. А.Г. Грушевого. В 2 т. Т. 1. Время до крестовых походов (до 1081 г.) /А.А. Васильев. – СПб.: Алетейя. – 2000. – 986 с.
2. Константин Багрянородный. Об управлении империей: Текст, перевод, комментарий / Под ред. Г. Г. Литаврина, А. П. Новосельцева. Изд. 2-е, испр. – М.: Наука, 1991. – 496 с.
3. Кудряшов К.В. Ещё раз к вопросу о пути Игоря в Половецкую степь // Труды отдела древнерусской литературы / К.В. Кудряшов. – 1958. – Т. XIV. – С. 49 – 60.
4. Летопись византийца Феофана от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта в переводе с греческого В.И. Оболенского и Ф.А. Терновского. С предисловием О.М. Бодянского. – М.: Университетская типография. –1884. – 370 с.
5. Острогорский Г.А. История Византийского государства / Пер. с нем.: М.В. Грацианский; ред.: П.В. Кузенков / Г.А. Острогорский. – М.: Сибирская Благозвонница. – 2011. – 895 с.
6. Раннефеодальные государства на Балканах, VI–XII вв. /Отв. ред. Г.Г. Литаврин. – М.: Наука. –1985. – 336 с.
7. Свод древнейших письменных известий о славянах. Том II (VII–IX вв.). – М.: Восточная литература РАН. – 1995. – 590с. + карты, схемы.
8. Успенский Ф.И. История Византийской империи VI–IX вв. / Ф.И. Успенский – М.: Мысль. – 1996. – 381с.
9. O'Rourke M. Byzantium in the 8th century. Byzantium at low-point: a detailed chronology of Eastern Roman empirie, from the lifting of the last arab siege (718) to the death of khan Krum and Charlemange (814) / M. O'Rourke. – Canberra. – 2010 – 162 p. – Режим доступа: http://ru.scribd.com/doc/35138987/Byzantium-at-Lowpoint-AD-718-814. – Дата доступа: 25.01.2013.
10. Pryor J. H., Jeffreys E.M. The Age of the Δρομων: The Byzantine Navy ca. 500 –1204 / J.H. Pryor, E.M. Jeffreys. – Leiden, Boston: Brill Academic Publishers. – 2006. – 754 p.
11. Turlej S. The Chronicle of Monemvasia. The migration of the Slavs and church conflicts in the Byzantine source from the beginning of the 9th century / S. Turlej // Byzantina et Slavica Cracovencia. – T. IV. – Kraków: Towarzystwo Wydawnicze «Historia Iagellonica». – 2001. – 180 p.
12. Venning T. A Chronology of the Byzantine Empire / T. Venning. – New York: Palgrave Macmillan. – 2006. – 817 p.
13. Το περι της κτίσεως της Μονεμβασιας χρονικον: Cronica monemvasiei / traducere de M. Alexianu şi R. Curca; studiu introductiv şi note explicative de A. Madgearu. – Iaşi: Performantica. – 2005. – 126 p.

Толстокорова А.В.
(Украина, г. Киев)

ПОКОРЯЯ ПРОСТРАНСТВО: ЖЕНСКАЯ ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ЭМАНСИПАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РАННЕИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЭПОХИ

На протяжении всей истории современной цивилизации основным пространством социализации женщин была приватная сфера. Их присутствие в публичном пространстве не приветствовалось патриархальным обществом, а занятия интеллектуальным трудом осуждались, поскольку эти социальные сферы считались привилегией мужчин. Возможности гражданской самореализации женщины ограничивались культурой, образованием, благотворительностью, причем преимущественно на частной основе.

С началом индустриальной революции в ряде регионов мира, первыми вступившими на путь неудержимой правовой и бытовой эмансипации, начали рушиться социальные и культурные нормы, которыми поддерживалась стратификация поведения и потребления. Во второй половине XIX – начале XX ст. сложились новые условия, предоставившие женщинам доступ к технологическим, торговым и транспортным инновациям и позволившие им участие в рынке труда, общественной деятельности и спорте. По словам Рози Брайдотти, это открыло перед ними новые возможности, среди которых завоевание права на мобильность стало их «исключительным достижением» [Braidotti 1994].

Процесс вхождения женщин в публичное пространство сопровождался формированием новых социальных ценностей и норм женского поведения и привел к появлению поколения «новых женщин», отвергавших незыблемое правило, утверждавшее, что «место женщины – в доме» и стремившихся завоевать собственное место в сфере общественной деятельности. В этот период начинается процесс «пространственной эмансипации женщин» [Толстокорова 2012], т.е. расширения социально-пространственного контекста их жизнедеятельности в процессе исторической релокации из приватной сферы в публичную как императива индустриализации на рубеже XIX и XX вв. с целью достижения пространственной свободы и завоевания права на автономную географическую мобильность.

Пространственная эмансипация женщин была преимущественно городским явлением и главным образом уделом представительниц среднего класса. Она проявлялась, в частности, в увлечении женщин различными новыми видами телесно-двигательных практик, физкультурой и спортом. Этому способствовало то, что во второй

половине XIX в. спорт, особенно велосипедный, занял главное место среди общественных развлечений горожан [Колесникова 2010]. Одной из форм проявления этого тренда стало увлечение женщин т.н. «пространственной коммуникацией» или независимым туризмом, чему способствовало расширение сети железных дорог и туристического бизнеса в результате научно-технической революции, совпавшее с первой волной женского движения и появлением «женщины нового типа».

Свободе передвижения женщин также способствовали изменения в инфраструктуре городского рынка и общепита. Так, в России в 1861 г. из Положения о трактирных заведениях исчезла статья 59, запрещавшая женщинам вход в трактиры и ресторации, которые ранее считались «царством мужчин». Произошло это под нажимом владельцев кондитерских, которые не хотели потерять женщин как самых перспективных клиентов, ведь после удешевления сахара у них появился невиданный прежде выбор десертов. Доступ женщин в трактирное заведение одной из первых ввела в моду петербуржская кондитерская Сальватора, знаменитая своим мороженым [Кузнецова 2015]. В Европе работающая дама получила право самостоятельно посещать рестораны, бары и другие общественные места, вход в которые без сопровождения ей был ранее закрыт. В годы Первой мировой войны женщины впервые были допущены в знаменитый бар парижского отеля «Ритц», куда раньше были вхожи только мужчины [Здатни, 2007]. В начале XX в. в крупных индустриальных центрах мира появляется новая форма торговой сети – универсальные магазины или торговые дома. Их основным персоналом как среди продавцов, так и среди покупателей были женщины. Благодаря этому женская половина городского населения получила возможность совершать покупки в универмагах без сопровождения мужчин [Seal 2012]. Пространственной эмансипации также способствовало введенное во время войны совместное обучение молодежи, уравнявшее положение полов и легитимировавшее нахождение женщины в публичной сфере с раннего возраста. Исчезла домашняя изоляция, в которой женщина жила до тех пор.

Пространственная эмансипация женщин имела далеко-идущие последствия, оказав влияние не только на приватное пространство как традиционно женскую сферу жизнедеятельности, но и на социально-экономическую организацию общества в целом. Гендерные трансформации затронули способы социальной организации и базовые социальные институты. В русле этих общемировых тенденций трансформировался телесно-физический имидж женщины и изменилась философия ее пространственного поведения.

Проблематика женской пространственной эмансипации в художественной литературе

Образы «новой девочки» в детской литературе

Не секрет, что литература, театр, кинематограф и живопись исполняют роль своего рода разведчиков, «вперед смотрящих», обнаруживающих и обнажающих все новые и новые драматические коллизии нашего индивидуального бытия и помогающих читателю осмысливать новую реальность [Вишневский 2011]. Не удивительно поэтому, что социально-экономические трансформации начального этапа индустриализации нашли отражение в художественной литературе. На повестку дня общества встал вопрос о необходимости формирования нового образа женщины для новой эпохи, поиска новых женских идентичностей и идеалов феминности, соответствующих реалиям времени. Было очевидно, что начинать этот процесс следует с раннего возраста. Поэтому на страницах периодических изданий и художественных произведений для детей стали появляться образы «новой девушки и девочки», призванные помочь будущей гражданке сформироваться как личности, идущей в ногу с прогрессом. Этому способствовала популярная в педагогической мысли того времени идея Руссо о том, что ребенка нельзя считать просто маленьким, недоразвившимся взрослым, а детство и юность следует рассматривать как жизненные циклы, имеющие свою собственную социальную ценность для развития и становления человеческой личности. В этом контексте новый жанр «роман для девочек» оказался востребованным читательской публикой, поскольку служил именно этим целям. Он быстро стал популярным во многих странах мира, так как благодаря ему «юная женщина наконец-то обрела собственное место в литературе» [Вестин 1999: 20]. Кроме того, создатели романов для девочек хорошо понимали, какую важную роль может сыграть книга в воспитании ребенка и считали своей задачей создание такого жанра, который дал бы возможность обсуждать с детьми серьезные вопросы девочек в доверительной и занимательной форме. Достоинством произведений этого жанра был уникальный синтез элементов просветительского и воспитательного романа, нравоучительной повести, и даже готического романа, хотя и с оглядкой на детскую аудиторию [Шишкова 2002].

Большой популярность среди детей той эпохи как в Старом, так и в Новом свете, пользовались образы независимых, оригинально мыслящих, неординарных девочек, которые самостоятельно исследовали сложный новый мир вокруг себя и отваживались не только бросать ему вызов, отстаивая свою собственную точку зрения, но даже спорить со взрослыми. Именно такими были юные героини романов англоязычных писателей Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1865), Луизы Мэй Олкотт «Маленькие женщины» (1868) и Элизабет Томасины Мид «Полли, девочка нового типа» (1889).

Эти произведения, которые исполняли социальную роль «введения в постмодерн для детей» [Разумовский 2008], привлекли внимание общественности к системе межличностных связей девочки-подростка и помогли ей обрести свою собственную нишу в мире взрослых [Шишкова 2003]. «Маленькая женщина» в романах этого

жанра как правило отправляется в длительные рискованные прогулки без сопровождения взрослых, осваивая незнакомое пространство вне родного дома. Она хочет «быть сильной, уметь все и жить без ограничений» [Славова 1987].

В этот период даже в сказочном мире доминирование мужского начала в публичном пространстве постепенно начинает уступать место пространственному гендерному равенству и женской физической эмансипации. Увлеченность странствиями и приключениями больше не является привилегией Одиссеев и Синдбадов, Маленьких Муков и Иванов царевичей, Ивасиков-Телесиков и Котигорошков. Жизненное кредо «покинуть дом и увидеть мир» перестает быть монополией «храброго малого», ассоциируясь уже и с «храброй малышкой». Начиная с безрассудной лягушки-путешественницы, армия сказочных туристов пополняется образами целеустремленных, пытливых и бесстрашных девочек-странниц, выгодно отличавшихся от домоседки Мальвины и затворницы Рапунзель. Пространственной свободой в полной мере пользуются юные героини Андерсеновских сказок. В «Снежной королеве» преданная Герда отправляется на северный полюс, через Лапландию, чтобы спасти Кая от чар Снежной Королевы. Крохотная Дюймовочка на своем сложном пути преодолевает множество препятствий, чтобы избежать нежеланного замужества. Элли и Энни, девочки из сказки «Волшебник страны Оз» (в отечественном варианте «Волшебник Изумрудного города»), в сопровождении верных друзей отправляются в поход сказочной стране и царству семи подземных королей. Кэролловская Алиса смело спускается по кроличьей норе, чтобы совершить свое рискованное путешествие в загадочную страну чудес, а затем, не пасуя пред злобными обитателями Зазеркалья, успешно достигает заветной восьмой горизонтали шахматной доски.

Сказочные путешественницы стали появляться не страницах детских книг не случайно. Они отражали реалии времени, свидетельствующие о новом социальном явлении: появлении путешествующих женщин, пионерок независимой географической мобильности и пространственной коммуникации. Тенденция совершать длительные путешествия самостоятельно и особенно – отражать свои дорожные впечатления в мемуарах и путевых записках – «травелогах» означала радикальную трансформацию в социальном положении женщин и достижении ими личной самодостаточности. В этот период на общественную сцену выходит целая плеяда женщин-путешественниц, среди которых российские исследовательницы Центральной Азии Александра Викторовна Потанина (1843-1893) и Ольга Александровна Федченко (1845-1921), известная также как выдающийся ботаник, участницы экспедиции на Памир 1898 г. Юлия Головнина и Надежда Бертенева и др.

Одной из них была и уроженка украинского Екатеринослава (нынешний Днепропетровск), популярный религиозный философ и ученый XIX столетия, основательница Теософского общества Елена Петровна Блаватская (1831-1891). В период с 1849 по 1875 гг. она практически осуществила троекратное кругосветное путешествие. Впечатления о свих странствиях по Индии путешественница отразила в книге «Из пещер и дебрей Индостана», которая была по достоинству оценена читательской аудиторией.

Образ «новой женщины» в творчестве В. Маргеритта

Популяризации образа пространственно эмансипированной женщины способствовал успех развиваемой в художественной литературе темы «холостячки», начало которой было положено скандальным романом Виктора Маргерита, «A la garçon» («Под мальчика» (1921), в русском переводе «Холостячка»), составившим первую часть трилогии «Женщина в пути» (1925). Его главная героиня Моника Лербье после ссоры с отцом и разрыва с неверным женихом поселяется отдельно от семьи и решает жить по своим законам, хотя и далеким от законов морали того времени.

Свобода передвижения в литературном творчестве женщин-писательниц

Новое явление повышения географической мобильности женщин в результате пространственной эмансипации нашло отражение не только в детской литературе, но и в произведениях для взрослых. Эта тематика нашла наиболее яркое отражение в английской «женской прозе» конца XIX – начала XX вв. В романах английских писательниц Элизабет Гаскелл, сестер Бронте, Джордж Элиот, Мэри Элизабет Брэддон, а позже Кэтрин Мэнсфилд, Дороти Ричардсон, Вирджинии Вулф центральными персонажами выступают женщины, пользующиеся свободой передвижения в полной мере, дотоле не доступной для городской женщины. Хотя эти женщины отличаются друг от своим социальным положением, их объединяет новое качество пространственной свободы и географической мобильности в публичной сфере: они самостоятельно, без сопровождения мужчин, путешествуют в каретах, дорожных дилижансах и на поездах, совершают длительные пешие и велосипедные прогулки или преодолевают большие расстояния в силу жизненных обстоятельств (как, например, героиня романа Шарлотты Бронте «Джен Эйр»).

ЛИТЕРАТУРА

1.Вестин Б. Детская литература в Швеции. М.: Изд-во «Детская литература». Стокгольм: Шведский институт, 1999.
2.Вишневский А. Семья эволюционирует // Иностранная литература, № 5, 2011. С.256-264.
3.Здатни С. Стрижка под мальчика и свободная женщина: Идеология и эстетика женской прически // Теория моды. Одежда, тело, культура, № 4, 2007. С. 83-118.
4.Колесникова Т. Европейская повседневная культура 19 века // Аналитика культурологии. Электронное научное издание, № 2, вып. 17, 2010. <http://analiculturolog.ru/component/k2/item/212-article_24.html>

5.Кузнецова Светлана. "Сажать бабу в печь": Кто в России лакомился девичьей кожей // Коммерсант, 11.05.2015 <http://kommersant.ru/doc/2713627>
6.Разумовский Д.А. Теология в эпоху постмодерна, или постмодерн в эпоху теологии // Научный богословский портал, 2008. <http://bogoslov.ru/text/361826.html>
7.Славова М. Т. Игра и игровое начало в беллетристике для детей // Проблемы детской литературы. Межвуз. сб. Петрозаводск: ПГУ, 1987. С. 50-57.
8.Толстокорова А.В. Пространственная эмансипация украинских женщин как способ освоения публичного пространства // Культура и искусство, № 5 (11), 2012. С. 46-58.
9.Шишкова И.А. Развитие жанра «романы для девочек» в литературно-художественном процессе викторианской эпохи и образ «новой девочки» в произведениях Л.Т. Мид // Филологические науки, №2, 2002. С. 38-45.
10.Шишкова И. А. Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков (Конец XIX - XX вв.): Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003.
11.Braidotti R. Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Differences in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994.
12.Seal B. From Streetwalker to Street Walker: The Rise of the Flâneuse // Psychogeographic Review, 2012.

Тугай В.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НЕМЕЦКИЙ ЭТНОС В БЕЛАРУСИ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ЭТНОКУЛЬТУРЫ (20-30-Е ГГ. XX СТ.)

В начале XX в. расселение немцев в сельских районах и городах БССР приобрело преимущественно дисперсный характер, что было связано, прежде всего, с увеличением поселков и деревень, в которых проживало немецкое население, а также созданием национальных сельских советов и колхозов.

В 1923 г. в БССР было создано 32 национальных сельских совета, в том числе 2 немецких и один украино-немецкий. В Мозырском округе был образован Березовский немецкий совет (ныне Наровлянский район Гомельской области), в котором проживало 1762 человека немецкой национальности [1].

В соседнем Каролинском районе (ныне Ельский район Гомельской области) на базе немецкой колонии имени Розы Люксембург также был создан немецкий совет. В Лельчицком районе Гомельской области в трех деревнях насчитывалось 33 немецких хозяйства. Всего в названных районах насчитывалось 451 немецкое хозяйство с количеством населения 3770 человек [1].

Для сравнения национального состава жителей Гомельской области приведем пример Наровлянского района. Так, по результатам переписи 1926 г. в районе проживало: белорусов — 71,3%, поляков — 9,4%, украинцев, латышей, чехов — 7,7%, немцев — 6,4% (2283 чел.) [2].

Таким образом, район являлся многонациональным и в нем проживала довольно большая группа немцев. Такое же положение наблюдалось и в других районах области. Что же касается точной численности немцев в середине 20-х гг., то ее предстоит определить, т.к. быть немцем в то время в Советской Беларуси было небезопасным. Официальная перепись 1926 г. называет цифру 7 тыс. [3].

В результате создания смешанных сельских советов, а также переселения немецкого этноса в города они неизбежно оказывались в иноэтничном окружении, что влияло на развитие их культуры. Беларуские немцы в 20-е гг. занимали ведущую роль в политической и хозяйственной жизни республики. Так, первыми председателями и секретарями сельских советов были: Осиповского (Наровлянский район) — Битнер Август и Райзер Альберт, Березовского (Наровлянский район) — Гоффман Адольф и Юзеф Иоган, Майдановского (Наровлянский район) — Кренц Юлиюс и Герзеркрн Адольф [2, 17 лістапада].

В системе Акадении наук успешно работали ученые немецкого происхождения Вейс Ю.Я., Вильямс В.Р., Марр Н.Я., Ольденбург С.Ф., Шлихтер А.Г., Майер Н.А., Ольдекоп Ю.А. и др. [4].

Своеобразие складывавшихся этнокультурных и социально-экономических систем в большей степени определялось как кратковременными контактами немцев с соседствующим беларуским, украинским и польским населением и разнородным переселенческим населением (чехи, латыши), так и появлением смешанных семейных союзов (немецко-белорусских, немецко-украинских). Научные исследования автора 1995 — 2000 гг. дали новые материалы, позволяющие охарактеризовать различные компоненты материальной и духовной культуры беларуских немцев в конце XIX — 30-х гг. XX в.

В первое время после переселения (70-е — 80-е гг. XIX в.) немцы —колонисты, как и другие переселенцы брали землю в аренду у беларуских помещиков или нанимались батраками на работу к зажиточным крестьянам: работали на полях, пасли скот, но всегда старались обзавестись собственным хозяйством. Со временем они приобретали участки земли, обзаводились скотом, лугами для покоса. Первые немецкие переселенцы на белорусские земли Полесья прибывали, как правило, большими группами, но селились по

хуторам или небольшими деревнями. Немецкие семьи, переселяющиеся в Беларусь, насчитывали до девяти человек и более. Женатые и замужние дети селились, как правило, отдельно в радиусе 5—15 км от родителей.

Наблюдались случаи, когда молодые немцы уезжали в города, особенно в первое десятилетие Советской власти и в послевоенный период.

Первое поколение немцев, приехавших на земли беларуского Полесья, использовало для внутрисемейного общения, как правило, родной язык. Но в условиях, когда они поселялись среди русскоязычного или беларуского населения, немцы использовали знание украинских диалектов, т.к. переселились они с Волыни. Второе поколение знало уже два языка, но в кругу семьи разговаривали еще, как правило, на родном. Третье поколение немецких переселенцев в условиях смешанных браков уже разговаривало на русском языке с беларускими диалектами. В силу ограниченности численности этнической группы немцев представителями второго и третьего поколений переселенцев заключалось много смешанных браков. В годы Советской власти в немецко-беларуско-русских семьях говорили преимущественно на русском или беларуском языках. Практически все представители уже второго поколения переселенцев называли себя «русскими немцами».

Немалую роль в распространении языков сыграл тот факт, что с созданием немецких сельских советов в 20-е годы в местах компактного проживания немцев работали школы на национальном языке. Документы тех лет особо подчеркивают, что большое внимание со стороны властей уделяется строительству национальных школ. В постановлении Наровлянского райисполкома Мозырского округа от 15 сентября 1924 г. выражалась просьба к Мозырскому окрисполкому срочно выселить из бывшего имения Клесин помещика Носенко, а дом закрепить под национальную немецкую школу и канцелярию Совета [5].

Несмотря на огромные трудности в 20-х — 30-х гг. только на Гомельщине было открыто 9 немецких школ, из них две средние. Только на строительство Березовской средней немецкой школы в Мозырском округе государство израсходовало 100 тыс. рублей. Письменность взрослого населения немецких колоний составляла у мужчин 80%, у женщин — 30% [2, 23 лістапада].

Немецкие школы обслуживали до 50% детей школьного возраста. Несмотря на то, что школы работали на родном языке, немецкие колонисты неохотно отдавали детей в школы. Тех, кто умел читать и писать только по-немецки власти объявляли неграмотными.

Учителями немецкие школы были обеспечены плохо. Как правило, учителями работали церковные служащие. В середине 20-х гг. в Ленинградском политехникуме стали готовить учителей для немецких школ. В Березовскую среднюю школу прибыли молодые учителя Керн и Шехтель. Однако молодые специалисты недолго поработали в немецкой школе, т.к. им не были созданы элементарные условия для проживания и работы. К тому же крестьяне-немцы отказались продавать им продукты и они вынуждены были приобретать их в соседнем селении у чеха-переселенца [5, лл. 22-23].

Когда же во второй половине 30-х гг. немецкие школы перевели на преподавание исключительно на русском языке, то он стал активно распространяться как основной и в немецких, и в смешанных семьях.

Деятельность немецких школ была всегда в центре внимания партийных органов, органов народного образования, НКВД БССР. В одном из постановлений бюро Наровлянского РК КП(б)Б отмечалось, что за последний месяц наблюдались следующие факты антисоветской деятельности: ученик 5 «Б» класса Березовской немецкой школы Шуманский выколол глаза на портретах вождей партии. Он же избил пионера Фещенко только за то, что тот являлся активным пионером. Некоторые учащиеся немецкой школы отказывались приобретать билеты «Друзья МОПРА», потому что это означает помощь коммунистам. При изучении темы происхождения человека часть немецких учащихся отстаивала идею его религиозного начала.

Бюро РК КПБ отмечало, что все это стало возможным потому, что в Березовской школе отсутствовала глубокая работа по интернациональному воспитанию и антисоветские элементы подпольно оказывают влияние на детей немецкой школы. Учителя школы не имеют достаточной политической бдительности и не реагируют активно на классововражеские вылазки в школе.

Ученик 5 «Б» класса Шуманский был отчислен из школы. Бюро РК КП(б)Б рекомендовало обсудить свое постановление на родительских комитетах всех школ района. В нем отмечалось неудовлетворительное положение с обеспечением немецких школ необходимой литературой, преподаванием обществоведения и т.д.

Бюро РК КП(б)Б рекомендовало также отделу народного образования через беларуский Комитет по радиовещанию организовать передачу радиолекций по антирелигиозной тематике на немецком языке [6].

В постановлении районного отдела образования по Березовской школе отмечалось, что в ходе проверки были выявлены факты запугивания пионеров со стороны некоторых немецких учащихся. Они запугивали пионеров тем, что в случае войны пионеров будут наказывать. Отмечалось, что некоторые немецкие

учителя (Бауэр, Ильяс, Лир) применяют антисоветские, аракчеевские методы воспитания учащихся — физические меры воздействия [6, 18 снежня].

В выступлении сотрудника районного отдела НКВД Штейна на расширенном пленуме Наровлянского РК КП(б)Б отмечалось, что в районе не ощущается политмассовая работа, в результате чего контрреволюционный элемент проводит антисоветскую работу. Например, в Березовке массовая работа совсем заглохла и фашистское влияние стало шире распространяться. «В Березовской школе также недостаточно массовой работы. Даже были отдельные случаи, когда у учеников опрашивали кто наш вождь, то некоторые из них отвечали: «Гитлер».

Архивные документы подчеркивают особую религиозность немецких колонистов. Каждую неделю все от мала до велика посещали церковь. Большинство немцев были «лютеранской веры». Принадлежность к разным конфессиям как и национальностям, во многих случаях не служила препятствием для вступления в брак. Если будущие супруги были разных вероисповеданий (лютеране и православные), то возможен был гражданский брак или переход одного из будущих супругов в православие.

В немецко-белорусских семьях супруги уважительно относились к вере друг друга, поэтому не возражали против устройства боженицы с иконами по правилам, принятым у православных крестьян, этот угол считался почетным (назывался красным углом). В годы Советской власти во время активизации атеистической пропаганды иконы убирали, но почетное место оставалось прежним. В немецких семьях обычно отмечались все крупные церковные праздники (Рождество, Крещение, Пасха, Троица) — и русские, и немецкие, т.е. по православному и по лютеранскому календарю. Вместе с односельчанами — представителями других национальностей, немцы гуляли на Новый год, отмечали масленицу.

В домостроении немцы использовали местные строительные материалы: природный камень, кирпич, известь, сосну, дуб и др. Строились, как правило, собственными силами, иногда привлекали мастеров из старожилов. Часто покупали готовые постройки и потом перевозили их по месту жительства. В результате внешний вид, форма и внутренняя отделка немецких жилищ мало чем отличались от построек полесских старожилов.

Дерева в местах проживания немецких колонистов было предостаточно, поэтому у хозяев имелась возможность строиться самим. В полесской глубинке появляются двухуровневые деревянные постройки. В наборе инструментов в каждой немецкой семье имелись необходимые для проведения плотницких работ топоры, пилы, фуганки, сверла. Для проведения больших работ нанимали помощников. Толока, как правило, не практиковалась. Однако много социальных объектов было возведено совместным трудом на общественных началах. Так, в центре Березовского немецкого сельского совета Мозырского округа— деревне Осиповка на общественных началах была возведена двухэтажная деревянная школа [2, 30 лістапада].

Деревья для построек рубили зимой, но определенного срока заготовки древесины не устанавливали. Место для строительства дома колонисты выбирали сами, однако согласовывали с властями. Все остальные нюансы стройки (выбор солнечной стороны, размещение очага) колонисты выдерживали строго со свойственной немцам аккуратностью и педантичностью.

Фундамент построек делали, как правило, из камня и кирпича. Нижний венец строения изготавливался из дуба, чем богато было беларуское Полесье. Камни собирали на полях, в долинах рек и на подводах доставляли к месту стройки. Крыши немецкие крестьяне в зависимости от достатка крыли тесом, дранкой, соломой или камышом. Входные двери в доме открывались наружу, в отличие от местных жителей, у которых входная дверь открывалась внутрь. Вход в дод (хату) проходил через дополнительное помещение (сенцы), поэтому жилище немецкого колониста уже представляло собой многокамерное помещение. Входные двери и окна могли быть сплошными или створчатыми, как правило украшались резными наличниками [8].

Немцы особенно щепетильно относились к ритуалу заселения в новый дом, который, при его соблюдении, должен был обеспечить семье процветание и благополучие. Вначале вносили стол, хлеб и соль. Сундук с вещами не рекомендовалось вносить первым, т.к. это считалось плохой приметой. Позже немцы заимствовали у местных жителей первыми впускать в новое жилище курицу или кота.

Новоселье устраивали лишь хозяева с достатком, обычно в этот день подавали водку, много браги. В немецких селениях считалось грешным, неприличным здороваться через порог. Чтобы уберечь домочадцев и скот от сглаза, немцы также как и местное население под порог дома прибивали подкову.

Среди жилых построек встречались однокамерные (одно жилое помещение — хата), двухчастные (хата — сени, сенцы), двухкамерное (два жилых помещения, примыкающих друг к другу — пятистенок с сенцами), многокамерные (три и более жилых помещения и сенцы — крестовик и другие более сложные формы). В однокамерных постройках первые переселенцы содержали и скот. Жилище (хата) было разделено невысокой перегородкой, за которой находились коровы, овцы, свиньи [9].

Наибольшее распространение получили пятистенки с сенцами. Они имели вытянутую форму и располагались торцом к улице, сенцы размещались вдоль длинной или короткой тыльной стороны постройки. В семьях, где русский (беларуский) язык был принят в качестве внутрисемейного, для комнат дома были усвоены названия, бытовавшие в этой местности. Так, в немецко-беларуских семьях комната с печью называлась избой, хатой, парадная комната без печи (русской) или с голландской печью — горницей, комнатой. В отдельных семьях комнату, где стояла печь, называли передней хатой, смежное помещение — задней хатой, там была спальня. В многокамерных домах немецких поселков помещения носили названия: прихожей, кухни, спальни, зала.

Убранство в немецких домах было скромным. У первых переселенцев занавесок на окнах не было. Кое-кто приспосабливался делать шторки из подручного материала. В передней хате стоял большой стол, за которым собиралась вся семья для будничных трапез: здесь находились шкафчики для посуды, различные ящики для утвари, скамейки, табуретки. У состоятельных переселенцев третьего поколения в домах стали появляться шкафы, стулья.

Переселенцы первого поколения устанавливали в домах большие глинобитные печи, как правило, с плитой. Печь располагали справа от входа, хотя это существенного значения не имело. Позднее печи стали делать кирпичные с вкраплением природного камня. Обычно печи делали свои мастера «из немцев», которые ценились не только в немецких поселках, но и в белорусских. Немецких печников обычно щедро угощали после окончания работы, но денежного вознаграждения не давали — не было принято среди немцев. В белорусских семьях немецким печникам платили деньгами. Старожили рассказывали, что после завершения работы особое внимание уделялось первому затапливанию печи, когда, оценивая работу мастера, проверяли тягу. В этот момент собиралась вся деревня или поселок [8].

В большинстве немецких семей в передней хате стоял ткацкий станок, швейная машина «Зингер», различные приспособления для изготовления колес, гнутья полозьев. В задней хате располагались койки, стол, скамейки. Целый угол занимали скамейки с цветами. Немцы любили разводить фикусы, герань и др. цветы. В немецких семьях место в задней хате, где стояли столы и скамейки, считалось почетным — туда приглашали гостей в праздники. Койки застилали самоткаными одеялами, пол покрывали многочисленными самодельными половиками. Необходимо отметить, что в деле ткачества немецкие мастерицы преуспевали. В 20-х гг. изделия немецких ткачих завоевывали призовые места на Республиканских выставках народного творчества, которые проводились в БССР ежегодно среди представителей нацменьшинств [8].

Несмотря на то, что многие немцы — отцы семейства и их жены имели ремесленную специальность (были кожевенниками, сапожниками, кузнецами, печниками, швецами, швеями, вязальщицами), каждая немецкая семья как до Советской власти, так и позже засевала поля зерновыми культурами, занималась животноводством, огородничеством.

Поэтому в немецких усадьбах кроме жилых домов и бань возводили постройки для хранения зерна, кормов, содержания скота. По составу построек усадьбы немцев мало чем отличались от тех, что принадлежало местным крестьянам. Однако по объему они были больше и построены добротнее. Многие хозяева с достатком строили амбары. Для содержания лошадей, крупного рогатого скота, овец, свиней возводили пригоны, конюшни, стайки, хлева.. Стойла ориентировали так, чтобы животные головой были обращены «на утро» или «на обед», т.е. на восточную или южную сторону. У немцев считалось, что если скот привязывать на вечер или ночь (на запад или север), то скот будет сонный, ленивый, поэтому так никогда не делали. Птицу — гусей, уток, кур, — держали в стайках, а летом — в открытых загонах или выпускали за пределы усадьбы.

Немецкие сельские советы объединяли 5—6 колоний, которые располагались в радиусе 5—15 км. Березовский немецкий совет Мозырского округа насчитывал 325 дворов. Общая площадь земли составляла 3191 десятину. Обеспеченность крестьян землей была в среднем по 4 десятины на одно хозяйство, в том числе включая сенокос. Крестьяне вели свое хозяйство по хуторской системе с использованием 3-х польного севооборота. Хозяйства велись культурно, с применением сельскохозяйственных машин. Как уже отмечалось, сеяли колонисты различные культуры: рожь, овес, гречиху, горох. Однако посевы были очень незначительны. Поля сильно заливались водой, местная мелиорация не помогала. В сельсовете было очень развито травосеяние и разведение корнеплодов. В 22-х хозяйствах выращивались клевер, вика и другие культуры. Такая же картина наблюдалась и в соседнем Каролинском (Ельском) районе, где размещался немецкий сельсовет имени Р.Люксембург.

Газеты тех лет пестрят цифрами и сводками о высоких надоях в немецких хозяйствах. В среднем ежесуточные надои в них составляли 18 литров на одну корову. В хозяйствах преобладала немецко-колонистская порода молочного скота. Неоднократно на базе немецких хозяйств проводились сельскохозяйственные выставки. Так, в колонии Клесин Березовского сельсовета ежегодно проводились выставки приплода молодняка [10].

На высоком уровне в немецких хозяйствах находилось и коневодство. Немцы разводили в основном чистокровную породу метисов.

О высоком уровне немецких хозяйств свидетельствует то, что, например, только в Березовском сельском совете насчитывалось 6 молотилок, 3 зерноочистки, 26 соломорезок, 273 пароконных плуга, 200 железных телег. По обеспечению скотом сельсовет находился в следующем положении: лошадей имелось 247, волов — 2, дойных коров — 683, мелкого рогатого скота — 51, овечек — 882.

В сельсовете функционировало 2 паровые и 3 ветряные мельницы, завод по выделке кож, 3 маслобойни, 7 кузниц.

В конце 20-х гг. в республике предпринимаются попытки создания национальных колхозов. В 1930 г. на базе Березовского сельсовета был организован первый немецкий колхоз «Искра», в Каролинском районе — «Путь революции». Правда, колхозом его трудно было назвать. В хозяйстве насчитывалось 10 колхозников — 6 батраков, 3 бедняка и 1 середняк [9].

Докладные и информация органов ОГПУ БССР начала 30-х гг. говорят о том, что немцы-колонисты очень точно, с особой педантичностью выполняли постановления властей по хозяйственным вопросам, сельскохозяйственной кооперации. Из документов следует, что образование колхозов в немецких колониях происходило насильственным путем. Немцы, не видя результатов своего труда, отказывались в них вступать. По немецким поселениям прокатилась волна репрессий. Буквально за 5—8 лет в немецких поселках остались вдовы и дети. По обвинению в проведении контрреволюционной агитации, направленной против колхозов, были раскулачены и приговорены к высшей мере наказания сотни немецких крестьян, хозяйства которых процветали. Среди них: Альбрехт Август Вильгельмович, Альберт Леопольд Вильгельмович, Бауман Адольфина Христановна, Бауман Рейнгольд Юмсович, Бекер Альберт Вильгельмович, Вайшлегер Вильгельм Вильгельмович, Вернер Густав Михайлович, Ганельт Фридрих Готлибович, Гирзекорн Готлиб Готлибович и многие другие [11]. Каждую неделю в немецких хозяйствах проходили суды, на которых разбирали так называемых саботажников колхозного строя. Так, 13 мая 1934 г. на деревенском суде немецкого сельсовета имени Розы Люксембург рассматривалось дело по саботажу весенних полевых работ со стороны крестьян единоличников Генриха Шмидта, Каспера Цалко, Адама Зборовского и Иогана Зборовского. Суд принял строгие меры против саботажников, осудив названых граждан к 5 дням принудительных работ и сделал публичный выговор каждому [12].

Самой яркой провокацией Советской власти против немецких колонистов явились показательные суды выездной Коллегии Верховного суда БССР, которые проводились в районных центрах над «пособниками фашистов», «контрреволюционерами», «агентами фашизма». Такой суд состоялся в райцентре Наровля Гомельской области в декабре 1934 г. Жители Березовского немецкого совета Редер, Ринас, Шумейко, Бауман, Циммерман, Березовский, Миллер и др. были обвинены в пособничестве фашизму и приговорены к смертной казни за то, что «агитировали» против Советской власти, колхозного строя, получали посылки и переводы из Германии.

Все подсудимые «признались» в контрреволюционной деятельности против Советской власти, однако это не спасло их. Накануне в районной газете за подписью граждан Березовского немецкого Совета появилась статья «Мы пратэстуем супрацуь наглай фашысцкай правакацыі», осуждающая фашистских пособников и требующая жестоко наказать их [6, 23 снежня]. Конечно же немцы не подписывали данного обращения, оно было состряпано властями, а фамилии односельчан поставлены без их ведома.

В середине 30-х гг. в СССР появляется тенденция к упрощению этнонациональной структуры государства. Это выразилось в ликвидации национальных районов и национальных сельских советов. Эта кампания завершилась в 1938 г. в соответствии с постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О ликвидации национальных районов и сельских Советов», принятого 1 декабря 1937 г. При всех сложностях жизнедеятельности национальных территориальных объединений, они сыграли важную роль в развитии школьного образования и культурно-просветительской работы на родном языке.

Немецкая этническая группа, как и титульная нация, ощутили на себе ужасы политических репрессий. Особый размах в БССР они получили в конце 30-х гг., когда в соответствии с приказом из Москвы проводилась операция по ликвидации польской, немецкой и латвийской агентуры. Центр считал, что БССР является плацдармом для проникновения вражеской, особенно «польской» агентуры в другие районы СССР. В августе 1938 г. согласно приказу Н.Ежова подлежали аресту не менее 7—8 тыс. польских «шпионов» — бывших участников польских вооруженных формирований, политэмигрантов и др. Усилиями чекистов планы были перевыполнены: по данным на 12 декабря 1938 г. в процессе «Операции по польской агентуре» было арестовано 21407 польских «шпионов, диверсантов и участников повстанческих организаций». Национальный состав арестованных характеризовался следующим образом: 9196 поляков, 10120 белорусов, 1059 евреев, 386 русских, 181 украинец, 105 немцев, 122 латыша, 133 литовца, 110 человек других

национальностей. Все они, как будто, входили в 111 разрозненных повстанческих организаций, разбитых на 522 группы [10, д. 1397, лл. 19-21].

За время проведения «немецкой операции» было ликвидировано 129 диверсионно-повстанческих и 18 шпионских групп общей численностью 563 человека, где немцы составляли 428 человек. В ходе «латвийской» операции также была арестована большая группа немцев. Особая тройка НКВД БССР, рассмотрев 6770 дел, приговорила к высшей мере наказания 4650 «шпионов»и «диверсантов» [10, лл. 22-24].

Система питания беларуских немцев складывалась на основе хозяйства, которое они вели в условиях Полесья. Основой рациона являлись зерновые. Домашними жерновами или на мельнице зерно перемалывали в муку, из которой в каждой семье выпекали хлеб. В немецких семьях домашний хлеб выпекали вплоть до начала 40-х гг. Кроме обычных ржаных и пшеничных булок, выпекали простые и фигурные булочки с вареньем, разнообразное печенье, торты и т.д. И в будни, и по всякому значительному событию в немецких семьях всегда пекли много блинов. Варили также клецки. Из круп (пшена, гречки) готовили каши. Из семени конопли немецкие колонисты получали масло. Широко использовался свиной и говяжий жиры, сливочное масло.

На полях и в огороде выращивали обычные для климатических условий Полесья овощи: свеклу, брюкву, капусту, морковь, лук, огурцы, помидоры, различные салаты. Картофель был непременным блюдом на каждый день. В отличие от беларусов немцы готовили из него достаточно много вкусных блюд. Также как и беларусы немцы любили готовить картофельные драники. Капусту солили на зиму качанами и рубленую, свежую и кислую тушили, брюкву парили. Также немцы много заготавливали соленых помидор и огурцов. Резаную брюкву парили с мясом. Рацион разнообразили горошницами, бобовницами, фасольницами. Любили немцы и различные супы и рассольники.

У хозяев с достатком ежедневно на столе были мясные блюда из свинины, баранины, птицы. Говядины было мало, особенно летом. Для праздничных трапез запекали гусей и уток. Мясо варили, запекали в печи, делали рубленые котлеты и много различных мясных блюд. Колбаса в немецких семьях удивляла своим разнообразием — и мясная, и ливерная, и кровяная. Солили и вялили окорока, часто подкапчивали [8].

Дойных коров в немецких хозяйствах было много, поэтому к столу всегда подавали молоко, простоквашу, сметану, сыры, творог. Блюда сдабривали маслом. Яйца варили, добавляли в тесто для выпечки, жарили и т.д.

Летом и осенью в лесах собирали грибы и ягоды, также сушили, солили, заготавливали на зиму. Из ягод также варили варенье. На столе в немецких семьях постоянно находились такие напитки как кисель, чай из различных трав, морковный кофе, морс из варенья.

Питались, как правило, немцы три раза в день. В немецких семьях долгое время сохранялись названия времени приема пищи — фриштек (завтрак), миттек (обед), амброут (ужин). В смешанных семьях перешли на белорусско-русские названия.

Перед едой обязательно молились. Молитву читал кто-нибудь из старших в семье. Зимой в дорогу брали сало, котлеты, колбасу, яйца, соленые огурцы или помидоры. В немецких семьях готовили в основном блюда, считавшиеся традиционно немецкими, а в смешанных семьях особенности питания в большей степени зависели от привычек и правил супруги.

Немцам не удалось сохранить национальный костюм как элемент этнокультуры. Одевались они обычно, правда выглядели всегда аккуратнее и опрятнее местных жителей. Народные песни на родном языке и танцы в конце 30-х гг. сохранились только в отдельных немецких семьях.

В 30-х годах в БССР насчитывались десятки немецких населенных пунктов, в том числе в Полесской (Гомельской) области: Анзельмовка – (Каролинский) Ельский р-н, Антоновка – Наровлянский р-н, Березовка, Майдан, Слобода – Красилов – Наровлянский р-н, Мугден (Неймановка, Каролинский) – Ельский р-н, Немец (хутор), Олеское, Осовы – Лельчицкий р-н и др. [13, с.294]

Таким образом, благодаря особенностям социальной и демографической ситуации в конце XIX — 30-х гг. XX вв., сложившейся в белорусском Полесье, немцы постоянно испытывали информационное, политическое воздействие иноязычных культур, происходившее на различных уровнях, включая и внутрисемейный. В таких условиях неизбежны были и утраты, и приобретения. К первым можно отнести потерю возможности общения и получения образования на родном языке, а также размывание границ религиозной определенности. Вместе с тем, рациональное самосознание не было утрачено, люди хорошо помнили кем были их предки и кем являются они сами. Немцы сохраняли свои традиции в таких важных областях культуры, как домостроение, питание, внутренняя культура, одновременно приобретали дополнительные умения, знания и навыки, помогавшие \адаптироваться в новых условиях, чему в большой степени способствовала также толерантность в общении с соседствующим народом.

Несмотря на отчужденность немецких колонистов, их непонимание политики Советской власти, мероприятий правительства, комиссия по осуществлению национальной политики все же пыталась помочь им возродить национальную культуру, родной язык, сглаживании конфликтов на религиозной почве. После Великой Отечественной войны полесские немцы продолжали выращивать хлеб, трудиться в животноводстве. И только чернобыльская беда изгнала остатки потомков немецких колонистов с земель, обработанных их отцами и дедами. Отселение жителей деревень Наровлянского района Гомельской области Беларуси (Довляды, Хатки, Осиповка, Дерновичи, Берёзовка, Антоновка, Майдан, Дворища, Чапаевка и др.), где еще компактно проживали немецкие семьи, окончательно лишило их возможности национально-культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1.НА РБ. ф. 4, оп. 21, д. 249, лл. 18-24; ф. 701, оп. 1, д. 109, лл. 3-14.
2.Прыпяцкая праўда. – 1993. – 27 лістапада.
3.Практычнае вырашэнне нацыянальнага пытання у Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспубліцы. 41. Менск, 1928. С. 11.
4.Национальная академия наук Беларуси: 1929 – 1949. – Мн.: Бел. Навука, 1998, сс. 244-248.
5.ФГА г. Мозыря, ф. 60, оп. 1, д. 26, л. 22.
6.За калектывізацыю. – 1934. – 28 лістапада.
7.ГАООГО. ф. 147, оп. 2, д. 60, лл. 37-41.
8.Из рассказа жителя бывшей немецкой деревни Осиповка Битнера.
9.НА РБ. ф. 701, оп. 1, д. 1, л. 18.
10.НА РБ. ф. 4, оп. 21, д. 249, лл. 18-36.
11.Памяць. Нараўлянскі раён. Мінск. БелТА, 1998, сс 110-118.
12.Бальшавіцкі змагар. – 1935. – 15 мая.
13.Немецкие населенные пункты в СССР до 1941 г. М., 2002.

Ушницкий В.В.
(Российская Федерация, г. Якутск)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ БУРХАНИСТКОЙ ВЕРЫ В ГОРНОМ АЛТАЕ

Аннотация. Статья посвящена исследованию современного бурханизма среди населения Горного Алтая. В статье использованы собственные полевые исследования автора в Республике Горный Алтай в августе 2014 г. Культ природы и гор, характерный для современных религиозных представлений алтайцев, представляет собой зарождение нового мировоззрения среди тюркоязычных народов, на основе сочетания анимистических воззрений с околонаучными представлениями.

Ключевые слова: этнология, религия, Алтай, бурханизм, полевые исследования, культ гор.

В настоящее время тема бурханизма приобретает все большее признание не только в нашей стране, но и за рубежом. История возникновения бурханизма в Горном Алтае в начале XX в. и связанное с ним мировоззрение достаточно подробно исследованы в монографиях и статьях А.Г. Данилина, А.В. Анохина, Л.Э. Каруновской, А.М. Сагалаева, Л.П. Потапова, Н.А. Тадиной, Л.И. Шерстовой, Е.П. Батьяновой, Н.В. Екеева. Современный бурханизм: его ритуалы и обряды изучались С.В. Тюхтеневой, Н.А. Тадиной, Д.В. Арзютовым, Д.Е. Дорониным, В.А. Клешевым и др. Тем не менее, реставрация бурханизма, происходившая в Алтае в постсоветское время, еще недостаточно осмыслена.

В данной статье мы опираемся на собственные полевые исследования в Республике Горный Алтай в августе 2014 г. Мы работали в Онгудайском, Кош-Агачском и Усть-Канском районах Горного Алтая, где начиная с 2000 г. происходят бурханисткие моления. Мургууль или бурханисткие мольбища собирают все окрестное население на ближайших с селами высоких местах и сопряжены с решением крайне важных экологических проблем.

По словам Айдара Сайдупова, Ах-Дьанг или Мергул Дьанг – это общий молебен, в котором участвует вся деревня независимо от национальной принадлежности, он происходит на природе. Для поклонения силам природы Агач-таш берут с собой кыйра – 4 вида ленточек. Две белые ленточки, две синие, две желтые, по две зеленые ленточки вешают на дереве. Иногда вместо материи из ткани используют тибек – веревку из конских грив. Обязательно около тагыла – жертвенных камней ставят чакы – деревянную коновязь. Дьанг, по сообщению информанта – забытая алтайская вера. Это учение открывается в любом возрасте по-разному, одна из идей которого: «Если природы не будет, человека не будет» [ПМА. Айдар Сайдупов].

Обращение к природе как к одушевленному, живому Существу, Верховному Владыке всего сущего на Земле – явление, характерное для коренных народов разных континентов. Противостояние мировоззрения коренных народов Земли с государственными структурами напоминают эпизоды знаменитого Голли-

вудского фильма «Аватара». Согласно информаторам из Онгудайского района, бурханизм – это древняя религия, не имеющая ничего общего ни с буддизмом, ни с шаманизмом и его научной разновидностью – тенгрианством. Это было тем более удивительно, что из текстов бурханистов начала XX в., ясно видна ее политическая составляющая и буддийская направленность. Поэтому в попытке объяснения явления необурханизма, надо вдаваться в современную социальную и экологическую обстановку в Горном Алтае. В советское время, характерного агрессивным наступлением индустриализма и всеобщим образованием, в национальных республиках был массовый отход от векового религиозного мышления. Были утрачены практически все элементы и религиозные культы еще в 40-х гг. XX в. Согласно утверждениям адептов современных неорелигиозных течений, они и в советское время тайно соблюдали и проводили древние религиозные обряды, прежде всего, обряд кормления огня. Автобиографические рассказы об обучении и обращении современных неошаманов последними живыми шаманами напоминают легенды основателей авторских школ кунфу и каратэ, во множестве появившихся в постсоветском пространстве, якобы тайно обучавшихся за границей и у мастеров, фамильно владевших какими-то секретными стилями. Так известный якутский белый шаман Кондаков был по профессии учителем истории и партийным лектором, прошел в 1992 г. обучение у экстрасенса Кандыбы. Так началась его шаманская деятельность.

По мнению Д.В. Арзютова, в бурханизме мы наблюдаем усиление монотеистических черт. Помимо этого он предстаёт более организованной, чем шаманизм, религиозно-мифологической системой. Принято считать, что бурханизм являлся реакцией на русскую колонизацию и, в первую очередь, причиной тому стала потеря алтайцами земель из-за захвата их приезжими, в том числе и РПЦ. Л.И. Шерстова же предполагает, что бурханизм выступил в начале XX в. как этнообразующая религия, своего рода идеология нового этноса – алтай-кижи [2, 95-101].

Накануне вечером, перед молением все собирались в одном доме и закалывали жертвенного барана, вырезали из пыштака фигурки мужчин и женщин, детей и гор. Для этого привлекали детей и школьников в возрасте 10-14 лет. Утром с восходом солнца, собравшись внизу, цепочкой шли к вершине горы. Сначала шли старцы, мужчины и парни. Там стояла фляга с водой, и люди из нее умывались. У всех на подносе лежали продукты. Бабушки следуют после мужчин. Подходят к двум местам с чалама или кыйра. Ранее использовали чал – конские волосы. Ленты должны быть в два пальца шириной, длина на хол (рука). Повязывают ленты четырех цветов. Раньше использовали семь цветов. Белый цвет заменяет все другие цвета. Вечером готовят хлеб без соли. Ножом нельзя прикасаться к хлебу или боорцогу. Обходят каждый камень и угощают тем, что принесли из дома. Деревянной ложкой окропляют молоком. У каждого камня горит огонь из дров, его угощают, а рядом стоит кайчи. Женщины хором поют. Когда спускаются с горы, в большом казане варят кёчё с бараниной без соли, достают из сумок посуду и еду. Одновременно решают из какого дома в следующем году начнётся мургууль. В этом доме будут закалывать барана. Все хотят, чтобы выбрали их дом, считается, что этому дому будет сопутствовать благополучие весь год. После моления у всех наблюдается упадок сил, поэтому люди спят [ПМА, М.М. Токтонова].

Как при возникновении любой религии, у алтайцев появился свой учитель и религиозные идеи, запечатленные в книжных трудах. Гуру алтайского народа можно назвать Николая Андреевича Шодоева, имеющего ряд книг по алтайскому мировоззрению и основателю вероучения Билик. На алтайском языке бил – это знание; биликти – знание, познание, наука, мудрость. Билик переведен на турецкий, немецкий и английский языки. Имя алтайского бога – Алтай Кудай, другие боги – Уч Курбустан, Умай Энэ. Смысл слова Алтай объясняется так: Ала – многообразно единое, тай – давать импульсы. Т.е. Алтай – дающий много разнообразных импульсов.

В природе все живое и камень живой. В природе полностью царит дух. Алтайцы верят в энергию Луны [ПМА, Н.А.Шодоев]. Лучи, связывающие Космос и Человека, квантовая энергия – вот основной каркас трудов и мыслей Н.А. Шодоева. Он – учитель физики, поэтому в его вероучении безусловно отразились научные представления, совмещённые с текстами алтайских бурханистов. Имена которых стали звучать после 1904 г.

До этого шаманы больше обращались к Ульгену и Эрлику. Эрлик олицетворялся со злом, черной душой. Когда шаманы ему камлали, обязательно надо было приносить в жертву корову или коня. Черный шаман мог делать обмен. Например, чтобы спасти душу молодого, отдавал Эрлику души молодых. В начале XX в. были проведены молебны, чтобы отказаться от культа Эрлика, а также православия, силою насаждаемого церковью [ПМА, Н.А.Шодоев].

По утверждению Д.А. Арзютова, алтайцы Каракольской долины считают Ак-Јаҥ традиционной религией алтайцев. Современный Ак-Јаҥ наиболее четко оформлен как с социально-организационной стороны, так и с ритуально-мифологической. Здесь в каждом селе имеется хранитель тагыл'а, без которого его посещение молебне считается «неправильным» и «нарушающим традиции и покой хозяев гор» [Арзютов, 2010].

Адепты необурханизма Онгудайского района отрицают какую-либо связь с буддизмом и шаманизмом (тенгрианством); в то же время главной идеей у них является связь человека с Природой, олицетворяемая с родиной – горами Алтая (Белая Вера – Ах Тянг). В алтайском языке Ах Тянг олицетворяется с установлением баланса, природной гармонии. Человек должен жить, соблюдая природную гармонию, ориентируясь на хорошее. Без нужды не надо убивать: издавна алтайцы рубили только сухостой. Если нарушаешь законы природы, то природа тебя накажет. Огонь является своеобразным защитником дома, многие очищения идут через огонь [ПМА, Л.Т. Аюлдашев].

По утверждению Н.А. Тадиной и Д.В. Арзютова, современная алтайская интеллигенция, жители городов, возрождение Ак-JанО рассматривают как слитые воедино шаманские и буханисткие (начала XX в.) практики, реконструкция которых основана не только на «рассказах стариков», но и на книгах этнографов. Благодаря этому, и наличию обширной «духовной литературы» утвердилось мнение, что сегодня все алтайцы исповедуют ак-jанОду, т.к. алтайцы повсеместно возрождают свои святилища, проводят обряды, и стремятся «следовать традиции» [Арзютов, 2010]. Сегодня Ак-Jаҥ рассматривается алтайцами как «национальная религия» и ориентирована она на «возрождение традиций» алтайцев и сохранение экологии Алтая. Идеологом этого движения выступает Акай Кине (Сергей Кыныев), который занимается формированием социальной сети сторонников движения и создания локальных общин [Арзютов, Тадина, 2010].

Выводы. Необурханизм в Усть-Канском районе где и зародилась бурханистское учение продолжает старые традиции. Хотя здесь родилась новое направление – этнопедагогическое учение Н.А.Шодоева «Билик», сочетающее народные знания с материалистическими, научными знаниями. В Онгудайском районе с 2000 г. зародилось поклонение Матери-Природе Кан-Алтаю, имеющее отдаленное отношение к бурханистскому учению. Корнем всех этих учений является выделение Белого цвета как связанного с чистым, бескровной жертвой, отторжение от всего нечистого, связанного с Черным цветом. Кульминацией современного бурханизма является национальный праздник Эль Ойын, который олицетворяет всеобщее национальное движение алтайцев за чистую экологию, сохрание национальных традиций.

Заключение. Подобные процессы возникновения неких сакральных идей и мыслей в целом характерно для всего сибирского населения, живущего в таежных условиях, рядом с вековыми курганами и другими археологическими памятниками. Так возникают новые анимистические представления, в мировоззрении сибирских народов заново зарождается примитивное теологическое мышление, характерное для начальных этапов религиозности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзютов Д.В. Религиозное движение алтайцев (Ах Тянг) / Д.В. Арзютов // Предварительные итоги полевого исследования: Материалы полевых исследований МАЭ РАН. Вып.10. / Отв.ред. Е.Г. Федорова. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 47-56.
2. Арзютов Д.В. Бурханизм: североалтайская периферия / Д.В. Арзютов // Радловский сборник: научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2006 г. / Отв. ред. Ю.К. Чистов, Е.А. Михайлова. СПб.: МАЭ РАН, 2007. С. 95-101.
3. Арзютов Д.В. Тадина Н.А. Ак-jанду как наследник бурханизма и хранитель знания («Заметки о советских алтайцах») / Д.В. Арзютов, Н.А. Тадина // Сибирский сборник – 2. К юбилею Е.А.Алексеенко / Отв.рРед. Е.Г. Федорова. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 224-227.

ИНФОРМАТОРЫ

4. ПМА 2014 – август 2014, информация от Аюлдашева Лазаря Томешевича, год рождения 1959, Село Каракол Онгудайского района, Республика Горный Алтай.
5. ПМА 2014 – август 2014, информация от Токтоновой Марины Михайловны, год рождения 1963, Село Боочи. Онгудайский район, Республика Горный Алтай.
6. ПМА 2014 – август 2014, информация от Сайдупова Айдара, год рождения 1962, Село Каракол Онгудайского района. Республика Горный Алтай.
7. ПМА 2014 – август 2014, информация от Шодоева Николая Андреевича, год рождения 1934. Село Мэндур-Соккон. Усть-Канский район, Республика Горный Алтай.

Шкрабова Т.А.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

БЫТОВЫЕ ПРИБОРЫ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ ГОРОДСКИХ ЖИТЕЛЕЙ ГОМЕЛЬЩИНЫ

В статье дана характеристика бытовым приборам в повседневной жизни городских жителей Гомельщины. Автором проведено полевое исследование.

Техника, используемая в быту для автоматизации и облегчения некоторых работ, для развлечения и создания комфорта, прочно укоренилась в жизни современного человека. Мы уже себе плохо представляем жизнь без таких видов бытовой техники как измерительные приборы (часы, таймер и др.), вычисли-

тельной техники (ноутбук, планшетный компьютер и др.), кухонной техники (миксер, холодильник и др.), бытовой техники по уходу за одеждой (стиральная машина, утюг и др.), очищающей техники (пылесос, пароочиститель), техники по уходу за внешностью и здоровьем (фен, эпилятор, энгалятор и др.). С развитием современных технологий одни бытовые приборы, казавшиеся незаменимыми, уходят из нашей жизни (магнитофон, видеомагнитофон, пейджер и др.), другие завоевывают прочные позиции в нашем быту (музыкальный центр, сканер и др.).

Цель исследования – характеристика бытовых приборов в повседневной жизни городских жителей Гомельщины.

Весной 2015 года было проведено полевое исследование, в результате которого были опрошены 143 человека (100 женщин и 43 мужчины) в возрасте от 18 до 78 лет. Опрос проводился в городе Гомеле, Жлобине, Рогачеве, Речице, Петрикове, Чечерске, Брагине, Буда-Кошелеве, Ельске, Ветке. В анкетировании приняли участие люди разных профессий, а также студенты и пенсионеры. Необходимо отметить, что некоторые аспекты темы автором уже затрагивались [1].

С вопросом о том, что бытовые приборы значительно облегчают жизнь современного горожанина, большинство опрошенных респондентов согласились. Но была зафиксирована и другая точка зрения. Например, пенсионер 1936 г.р. из города Гомеля высказал мнение, что современная техника не всегда облегчает жизнь человека, а иногда даже обременяет. Вся новая техника является крайне ненадежной, а ее ремонт стоит денег. И тут же добавляет, что «все же есть те необходимые приборы, без которых сложно обойтись, например холодильник или газовая плита».

Проанализировав ответы на вопрос о престижности бытовой техники приходим к выводу, что для большинства опрошенных она существует и заключается в дизайне, надежности и качестве. Студентка из Гомеля 1995 г.р. заметила, что «цена не всегда гарантирует качество. По этой причине я предпочитаю называть престижной лишь ту технику, которая заслужила свои отзывы от реального покупателя на специализированных форумах. Техника заслуживает свою оценку не ценой, а качеством и долговечностью». Свою точку зрения о престижной бытовой технике высказала пенсионерка из Гомеля 1940 г.р. отметив, что сейчас престижным считается приобретение айфона. Но для себя престижной бытовой техникой пенсионерка назвала «вместительный холодильник белорусского производства, который родственникам и друзьям показать не стыдно».

Подавляющее большинство респондентов ежедневно пользуются бытовыми приборами и не видят смысла от них отказываться, считая незаменимыми помощниками по хозяйству и при проведении свободного времени.

Большинство опрошенных респондентов считают, что телевизоры с плоским экраном прочно входят в жизнь современных горожан. Преимуществами таких телевизоров (просмотр 3D фильмов, просмотр фото через USB-флеш накопитель и др.) пользуются не все их обладатели. Прежде всего, опрошенные акцентировали свое внимание на том, что жидко-кристаллические телевизоры дают более качественное изображение, чем старые модели телескопных телевизоров, а также, что «они занимают немного места в комнате, хорошо вписываются в интерьер, легко устанавливаются на подставке или подвешиваются на стену». Студент 1993 г.р. из Гомеля высказал не единичное мнение при проведении опроса о том, что «нет смысла тратить деньги на покупку телевизора, когда все то же самое и даже больше может предложить самый недорогой персональный компьютер. Всю необходимую информацию, а также интересующие медиа передачи можно найти в сети Интернет». Военнослужащий 1984 г.р. из Гомеля сообщил, что смотрит по телевизору только спортивные чемпионаты. В просмотре таких программ, считает он, есть своеобразная романтика: лежа на диване можно разглядеть каждую деталь спортивного матча, так как у широкоформатных жидко-кристаллических экранов очень большая четкость. Также он подчеркнул, что новости смотрит не по телевизору, а по компьютеру в режиме онлайн. Таким образом, среди молодежи наблюдается тенденция отказа от использования телевизора в пользу компьютера как средства получения информации.

Респонденты сошлись во мнении, что пылесос необходимый бытовой прибор. По этому вопросу высказалась швея из города Жлобина 1975 г.р.: «Пылесос это хорошо, не нужно бегать с веником по квартире, тем более веником так качественно не прибраться. Пылесосом можно и мебель пропылесосить, и в салоне машины навести порядок. Я считаю, что моющий пылесос имеет преимущества перед обычным пылесосом. У меня его нет, но я подумываю приобрести, так как с ним намного быстрее и легче наводить порядок дома и ковры можно вымыть, не прибегая к услугам химчистки».

По вопросу о необходимости в быту кофеварочной машины мнения респондентов разошлись. Большинство считают, что она нужна в семьях, где очень любят кофе, но без нее можно и обойтись. Преподаватель из Гомеля 1967 г.р. отметила, что без кофеварочной машины можно обходиться прекрасно, особенно тем, кто употребляет растворимый кофе либо варит в турке. Микроволновые печи, по мнению опрошенных горожан, широко вошли в домашний обиход и стали незаменимыми помощниками всех чле-

нов семьи на кухне. Студентка из Гомеля 1995 г.р. так отозвалась о преимуществах микроволновой печи: «Микроволновая печь разогревает еду быстро и равномерно, что случается крайне редко на газовой плите. Ко всему прочему, она очень удобна, если возникает необходимость в быстрой разморозке продуктов».

Микроволновую печь вместе с газовой плитой и холодильником подавляющее большинство респондентов отнесли к незаменимой бытовой кухонной технике. Наиболее часто встречающиеся ответы на вопрос о наиболее бесполезной кухонной технике получены следующие: тостерница, йогуртница, блинница, посудомоечная машина. Экономист из Жлобина 1989 г.р. дал следующий комментарий по этому вопросу: «К бесполезной кухонной технике я отношу посудомоечную машину. Один из самых трудоемких процессов на предприятиях общественного питания – мытье посуды. Вот на предприятиях она нужна. А дома посудомоечная машина не обязательна. Так как я считаю, что посуду быстро можно помыть и без нее».

Охотно опрашиваемые респонденты отвечали о роли стиральной машины в жизни современного горожанина. Пенсионерка из Брагина 1945 г.р. отметила: «За что я благодарна техническому прогрессу, так это за изобретение стиральной машины. В настоящий момент у меня есть две машины (старая «Алеся» и модель новой стиральной машины). Впервые у нас появилась стиральная машина «Рига» в далеком 1968 году. Она в тот момент стала для меня огромной помощницей в домашних делах. Я работала учительницей, подрастали дети. Благодаря стиральной машине появилось больше свободного времени, которое я могла потратить на другие заботы. По-прежнему она для меня остается большой помощницей. Надеюсь, я скоро научусь управляться с новой стиральной машиной». А оператор ЭВМ из Гомеля 1971 г.р. подчеркнула, что может отказаться от многих бытовых приборов, но от стиральной машины никогда. Стирать руками не очень хочется, да и порошки сейчас очень часто вызывают аллергию на руках.

Мнения по поводу радиотелефонов в жизни горожан разошлись. Женщины и мужчины среднего и старшего возраста указали, что это очень полезное изобретение, так как можно разговаривая по телефону делать другие дела по дому. Молодые люди утверждали, что это бесполезная вещь в доме, так как пользуются в основном сотовой связью. Военнослужащий из Гомеля 1984 г.р. утверждает, что у него дома есть радиотелефон. Но он с женой им пользуется только для того чтобы ответить на звонки родителей. Сами же они используют исключительно мобильные телефоны.

Опросы подтвердили такую тенденцию среди молодежи и людей среднего возраста, как использование вместо фотоаппарата и видеокамеры возможности современных смартфонов. Как утверждает студент 1993 г.р. «иногда фотографировать приходиться в спешке (например, во время экскурсии), основные требования к фотокамере – легкость настройки и приемлемое качество изображение. Все это более чем достойно реализовано в современных смартфонах. Носить же с собой два устройства (смартфон и фотоаппарат) я не вижу смысла. На видеокамеру я практически не фиксирую никаких событий, потому что наиболее значимые из них происходят спонтанно. Для этих случаев мне вполне хватает камеры смартфона». Старшее поколение в большей степени использует фотоаппараты и видеокамеры для фиксации наиболее значимых событий в своей жизни. Например, фотограф 1964 г.р. из Гомеля указала, что на видеокамеру снимали свадьбу дочери, первые шаги внука, его утренники в детском саду и поход в первый класс.

Многие опрошенные вполне довольны своими холодильниками, но было высказано мнение, что если бы и меняли холодильник то на модели, которые экономят электроэнергию и не требуют разморозки.

Наиболее часто используемой дома для работы и учебы техникой был назван компьютер, ноутбук и планшет, принтер и сканер. Опрашиваемые респонденты пояснили, что ноутбук удобнее использовать при работе с офисными программами, планшет – для работы в сети Интернет, а также с литературой и чертежами.

Подавляющее большинство опрошенных женщин используют фен для укладки волос. Многие все же уточнили, что стараются не злоупотреблять, так как фен, по их мнению, портит волосы. Отмечали, что «феном стараются пользоваться не ежедневно, по мере надобности: в связи с праздниками в семье либо когда зовут в гости, где нужно выглядеть очень красиво». Многие из опрошенных считают, что утюг с множествами функций в целом это лишнее. Главная его задача хорошо выглаживать ткани, подстраиваясь под их тип температурным режимом.

На вопрос о том, что из бытовой техники Вы бы хотели приобрести для повседневной жизни, мужчины в целом отвечали, что все есть и приобретать будут по мере поломки старых бытовых приборов. Многие из женщин отвечали, что хотели бы приобрести многофункциональную мультиварку. Те же, у кого она уже есть, с восторгом описывали ее преимущества.

Ответы респондентов о бытовых приборах в повседневной жизни варьировались в зависимости от пола и возраста. Женщины больше внимания уделяли в своих ответах бытовой технике применяемой в домашнем хозяйстве, а мужчины – технике, используемой для проведения досуга и работы. Современные бытовые приборы играют более важную роль в жизни молодежи, чем в жизни людей пенсионного возраста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шкрабова, Т.А. Техника в современном быту горожан Гомельщины / Т.А. Шкрабова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – С. 315-316.

Щербань Е.А.
(Украина, г. Харьков)

ГЛИНЯНАЯ ПОСУДА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ПИТАНИЯ УКРАИНЦЕВ КАК МАРКЕР ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Актуальность исследования глиняной посуды в контексте культуры питания украинцев обусловлена необходимостью комплексного решения ряда важных научных проблем и задач. Важно по-новому осмыслить и систематизировать наследие ученых, которые в той или иной мере касались вопросов использования глиняной посуды украинцами в культуре питания. Необходимо учесть результаты новых этнологических, исторических, археологических, искусствоведческих, культурологических, керамологическихисследований. Значимо представить целостную характеристику взаимовлияний и метаморфоз глиняной посуды и культуры питания во всем спектре их исторических, этногенетических, этноареальних, социокультурных, конструктивно-технологических и художественных признаков.

Особенности традиционной культуры питания являются важным источником для этногенетических, культурно-исторических, этнопсихологических реконструкций. В ней отражена этническая и социальная история этноса, историко-культурные связи и контакты.Еда и напитки влияют на физическую, умственную и ментальную стороны индивида, культурные особенности этносов. Традиционная культура питания украинцев, сложившаяся в процессе исторического бытия – отличительный признак етносообщества в определенном ландшафтном ареале, приобревший существенные етноузнаваемые черты, являясь этническим атрибутом, сущностно определяющей компонентой.

Посуда для приготовления, подачи к столу, потребления, хранения, транспортировки пищи– один из наиболее информативныхэлементов культуры питания.Например, на территории Украины глиняная посуда используется по меньшей мере восемь тысячелетий.Ею пользуемся до сих пор и, очевидно, будем пользоваться в дальнейшем.

Изучение функционального назначения украинской традиционной глиняной посудыкажется нам важным источником для выяснения этногенетических процессов, межэтнических связей,национальных традиций культуры питания украинцев. Исследовать глиняную посуду необходимо в контексте динамики преобразований, связанных с изменениями в экономической, общественной жизни и домашнем быту с одной стороны и этнокультурных взаимодействиях с другой, учитывая растущий интерес специалистов смежных отраслей.В частности, медицины, экологии, нутрициологии, диетологии, ресторации.

Исследователи XIX – начала XXI века, в основном акцентировали внимание на историко-художественных, типологических, историко-этнографических, этнолокальных, историко-генетическихаспектах изученияглиняных сосудов. Соответственно глиняная посуда в основном рассматривалась обособленно от традиционной культуры питания украинцев или же касаясь ее вскользь. Украинские ученые, фактически с самого начала заинтересованности изучением керамики, характеризировали ее формы и назначение. Но до сих пор информация о функциях украинских глиняных сосудов и связи с ними формы отрывочна. Касается отдельных периодов истории Украины, регионов, гончарных центров, типов сосудов.

Назовемнекоторые работы. Например, Мария Фриде в статье 1927 года разделила все сосуды из с.Бубновка (Винницкая область) на группы, соответственно степени их открытости. В зависимости от этого, дала характеристику их назначению [7].Яков Риженко в статье 1930 года подобным образом охарактеризировал сосуды Полтавской области (примущественно – местечка Опошни) [6], Екатерина Матейко в монографии 1959 года – керамику Западной Украины [4].Леся Данченко в монографии 1974 года проанализировала формы горшков и мисок Среднего Поднепровья первой половины XX века с целью выделения локальных вариантов народного гончарства. Вычленила наиболее характерные черты, определяющие силуэты сосудов: округлость или конусовидность нижней части тулова, место расположения наибольшего диаметра горшков, способ перехода плечиков в венчик; соотношение диаметра дна к высоте, профиль стенок и конфигурация верхней части мисок. К сожалению, дальше выделения двух локальных групп керамики Правобережного Среднего Поднепровья исследовательница не пошла [3, с.11].Остап Ханко опубликовал новаторское исследование дизайна отдельных глиняных сосудов («тыквы», миски, макитры) и их дета-

лей. Продемонстрировал, насколько он сложен. Сделал вывод, что каждая деталь, каждая смена формы гончарного изделия предназначена для обслуживания одной или нескольких функций, а общая форма определяется основным назначением. Автор привел убедительные доказательства того, что «в украинских народных бытовых изделиях конструкция определяется функциями предмета» [8, с. 223]. Сформулировал один из определяющих принципов украинского народного дизайна: «чем важнее функциональный признак, тем больше от него зависит форма изделия. Крупные функциональные признаки формируют костяк изделия, мелкие же только уточняют этот костяк». Из этого утверждения он сделал два вывода. Первый: главный функциональный признак изделия определяет общую форму сосуда. Второй: дополнительные функциональные признаки изделия определяют формы его деталей [14, с. 227].

Исследователи украинской народной кухни, как правило, не анализировали особенности параметров сосудов, в которых готовилась пища и технологии приготовления [1, 2]

Учитывая ощутимый недостаток исследований историко-этнологического характера, синтезирующее научное исследование глиняной посуды в культуре питания украинцев как этнокультурного феномена является особенно назревшим и актуальным. Актуальность исследования глиняной посуды в контексте культуры питания украинцев обусловлена также необходимостью комплексного решения ряда важных научных проблем и задач. В частности необходимо по-новому осмыслить и систематизировать наследие ученых, которые в той или иной мере касались вопросов использования глиняной посуды украинцами в культуре питания; учесть результаты новых этнологических, исторических, археологических, искусствоведческих, культурологических, керамологическихисследований и представить целостную характеристику взаимовлияний и метаморфоз глиняной посуды и культуры питания во всем спектре их исторических, этногенетических, этноареальних, социокультурных, конструктивно-технологических и художественных признаков.

Насущная необходимость основательного изучения разнообразия и своеобразия форм, функционального назначения украинской глиняной посуды относительно ассортимента блюд и напитков, их взаимовлияния и трансформационные процессы также определяет актуальность темы. Намечаются следующие задачи исследований:

осуществить системный анализ источниковой базы и вклада украинских и зарубежных ученых в изучение темы, выделить аспекты и вопросы, требующие дополнительного исследования или пересмотра с учетом потребностей и уровня развития современной этнологии, истории, культурологии, искусствоведения и керамологии;

введение в научный оборот и упорядочивание ранее неизвестных архивных, литературных источников, отдельных артефактов народной культуры, результаты собственных полевых исследований;

определениеосновныхдефиниций («глиняная посуда», «традиционная культура питания») и второстепенных;

создание научно-справочного аппарата: справочник из истории традиционной культуры питания Украины второй половины XIX – начала XXI вв.; этнологического терминологического пособия;

разработка методологии исследования, основанной на современных этнологических методологических подходах к изучению народной культуры украинцев;

анализ имеющихся типологических схем глиняной посуды, разработка развернутой типологии по функциональному назначению; выявление эволюции традиционных посудных форм;

раскрытие традиционного опыта использования глиняной посуды в повседневной и обрядовой культуре питания украинцев, выявление его национальной специфики.

Важным представляется также: выяснить взаимовлияния и трансформации употребления глиняной посуды в культуре питания украинцев;установить взаимозависимость формы, декора и назначения глиняной посуды;показать динамику изменений в формах и ассортименте глиняной посуды;доказать влияние культурно-исторических условий на трансформации глиняной посуды в традиционной культуре питания украинцев;исследовать ассортимент глиняной посуды второй половины XIX – начала XXI века и способы его применения в обрядности как этнокультурный элемент украинской традиционной культуры;на основе применение современной научной методики очертить историко-этнографические районы Украины за архетипами используемого набора посуды в культуре питания; выяснить влияние природно-географических, климатических условий и исторических процессов на культуру питания и соответственно используемый ассортимент посуды.

Важным представляется и атрибутивный аспект изучения.

Методологические основы исследований должны основываться на признании глиняной посуды в культуре питания украинцев как предмета не только этнологии но и истории, антропологии, социологии, культурологии, керамологии. Нужно использоватьисследовательские подходы названых наук, учитывая методологические основы археологии, искусствоведения и языкознания.

Таким образом, изучение глиняной посуды в традиционной культре питания украинцев – многоранная научная проблема, требующая междудисциплинарного исследования. Беглый анализ темы, позволяет сделать ряд выводов: типы глиняной посуды отражают становление и поэтапное развитие культуры питания и традиций;виды, типы и варианты глиняной посуды свидетельствуют о конкретном ее функциональном использовании в культуре питание украинцев;территория Украины занимала важное место в формировании и развитии традиций культуры питания народов Европы.

Глиняная посуда в традиционной культуре питания – важная составляющая этнокультурной традиции, многогранное явление, полученное в результате исторического освоения этносом конкретной среды. Она выступает объектом исторического процесса, формирование которого пронизано многочисленными элементами и проявлениями духовной культуры, народной эстетикой и основывается на совокупности народных кулинарных традиций. Становление и развитие традиций формообразования, декорирования, функционального назначения и использования глиняных изделий зависели от способов обработки продовольствия для приготовления повседневных, праздничных и обрядовых пищевых запасов, блюд и напитков, а также от природно-географических условий, характера хозяйственной деятельности, интенсивности контактов с другими народами.

Результаты исследования имеютважное значение для сохранения и развития региональных центров гончарства в современных условиях, требующих направления усилий керамистов на наследование и творческое развитие этнических традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюх Л.Ф. Народне харчування українців та росіян північно-східних районів України. – К.: Наукова думка, 1982. – 110 с.
2. В.Щ. Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами // Этнографическое обозрение. – М.: Издание Этнографического Отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Московском университете. – 1899. – №1-2. – С.266–322.
3. Данченко Леся. Народна керамікаСередньогоПридніпров'я / Леся Данченко – К. :Мистецтво, 1974. – 190 с.
4. Матейко К.І. Народна керамиказахідних областей Української РСР XIX–XX ст. – К. :видавництвоакадемії наук Української РСР, 1959. – 108 с.
5. Павлюк С. Атрибут етнічний / С.Павлюк // Мала енциклопедіяукраїнськогонародознавства / [за редакцією чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. С.Павлюка]. – Львів :Інститутнародознавства НАН України, 2007. – С.46-47.
6. Риженко Я. Форми ганчарних виробів Полтавщини // Риженко Я. / Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури імені академіка Д.І.Багалія. – 1930. – Т.ІХ. – Вип.2. – С.22–42.
7. Фріде Марія. Форми й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – 1928. – Вип. 1. – С.81-92.
8. Ханко Остап. Великобудищанськийосередокгончарювання // Українськакерамологія: Національнийнауковийщорічник. 2002 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: УкраїнськеНародознавство, 2002. – Кн.2. – С.218–241.
9. Щербань Е.В. К вопросу о маркерах изменений в традиционной культуре Украины (на примере глиняных дуршлагов) // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : Мат. Міжнароднайнавук.-практ. канф (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск) : У 2 частках. Ч.2. / уклад. Н.С. Бункевіч [інш.]; гал. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтрдаследаванняўбеларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – С.200-205.
10. Щербань Олена. Глиняний посуд у традиційнійкультуріхарчуванняукраїнців через призму дослідженняВарвариЩелоковської // Народна творчість та етнологія. – 2014. – №5. – С. 29–36.

Хабалева Е.Н.
(Российская Федерация, г. Орел)

ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМЫ СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОРЛОВСКОЙ ГУБЕРНИИ XIX ВЕКА

В начале XIX века в Российской Империи сформировалась 4-х ступенчатая система народного просвещения. Она включала в себя приходские и уездные училища, гимназии и университеты, в результате чего были заложены основы начального, среднего и высшего образования в дореволюционной России. Оформление данной образовательной системы приходится на период правления Александра I (1801-1825).

Основы гимназического образования были определены в указе «Об устройстве училищ» от 24 января 1803 года и в «Уставе учебных заведений подведомых, университетам» от 5 ноября 1804 года [2, с. 626]. В соответствии с этими документами гимназия объявлялась всесословным средним учебным заведением открытого типа [2, с. 627]. В каждом губернском городе должна была появиться хотя бы одна гимназия, однако если имелись финансовые возможности, могли открываться несколько гимназических учреждений. Первые гимназии возникали на основе преобразованных Главных народных училищ.

Целью гимназического образования было, с одной стороны, подготовить учеников к поступлению в высшую школу, а с другой стороны, дать законченное образование тем, кто не желал продолжать обучение [2, с. 626].

Эволюцию гимназического образования в Российской Империи в XIX веке можно проследить на примере Орловской мужской губернской гимназии, которая была открыта в Орле 17 марта 1808 года (по ст. ст.) на базе существовавшего с 1786 года Главного народного училища, состоявшего в введении местного Приказа общественного призрения. В гимназии обучались лица мужского пола и первоначально учебное заведение имело четырехлетний курс обучения [6, д. 257, л. 22].

На протяжении XIX столетия гимназический курс неоднократно видоизменялся, в соответствии с новациями, вносимыми в Устав гимназий. Так, по первому гимназическому Уставу от 5 ноября 1804 года, когда было учреждено в числе прочих особое Министерство народного просвещения с учебными округами, учебные заведения были изъяты из ведения Приказов общественного призрения, а гимназия, подобно прежде существовавшим Главным народным училищам, стала состоять из 4 классов. Учебный курс включал в себя следующие предметы: чистая и прикладная математика, опытная физика, история, география, статистика, философия - логика, всеобщая грамматика, психология и нравоучение, изящные науки - эстетика и риторика, политические науки - политическая экономия, право естественное и право народное, естественная история, начальные основания наук, относящихся к торговле и технологии, латинский язык, немецкий язык, французский язык, рисование [6, д. 257, л. 22-22 об.].

Закона Божия и русской грамматики не было в гимназическом курсе - эти предметы оставили для изучения в уездных училищах, которые служили подготовительными заведениями для гимназии. Данный курс был, очевидно, излишне теоретизирован и превышал возможности учащихся данного возраста. По постановлению Главного правления училищ, в 1819 году гимназический курс изменили следующим образом - отменили технологию, коммерческие науки, всеобщую грамматику, эстетику, психологию, нравоучение, естественное и народное право, политическую экономию, а взамен этих предметов усилили преподавание языков и ввели Закон Божий (чтение из святого писания) [6, д. 257, л. 22-22 об.].

Очередные нововведения в системе народного просвещения происходят в годы правления Николая I (1825-1855). Связаны они были с появлением нового Устава гимназий в 1828 году. В 1833 году Орловская губернская гимназия была преобразована по Уставу от 8 декабря 1828 года и вместо прежних 4-х классов было образовано 7. В гимназический курс ввели следующие предметы - Закон Божий (катехизис, священная и церковная история, краткое изложение христианских обязанностей), русскую грамматику, словесность и логику, языки - латинский, немецкий, французский, математику, географию, статистику, историю, физику, чистописание, черчение и рисование [6, д. 257, л. 23]. С 1827 года добавилось изучение греческого языка. Очевидно, что по Уставу 1828 года естественные науки были изъяты из курса гимназии, расширен объем Закона Божия и усилено преподавание языков.

В 40-е – начало 50-х годов XIX века гимназический курс продолжал подвергаться корректировкам. По распоряжению Министерства народного просвещения были внесены следующие изменения: в 1844 году исключили из учебного курса статистику, в 1846 году изменили курс математики — через исключение из него начертательной геометрии, усилили преподавание географии. В 1847 году вывели из курса логику, а в 1851 году изложение христианских обязанностей заменили учением о Богослужении. В 1852 году преподавание греческого языка прекратили, но увеличили количество дисциплин естественного цикла, добавив зоологию, ботанику, минералогию, физиологию и анатомию как обязательные предметы [6, д. 257, л. 23].

В таком состоянии учебный курс в гимназиях существовал до начала 1865- 1866 учебного года. С 1 августа 1865 года в Орловской гимназии был введен новый Устав гимназий и прогимназий, Высочайше утвержденный 19 ноября 1864 года. На основании нового Устава это заведение было причислено к классическим, с одним из древних языков — латинским.

Новый устав утвердил принцип дуализма в системе среднего образования – разделение гимназий на классические и реальные, вследствие чего появилось три типа учебных планов – для классических гимназий с двумя и одним древними языками, и для реальных гимназий. Новый устав был освобожден от сословных тенденций прежнего времени – «в гимназиях и прогимназиях обучаются дети всех состояний, без различия звания и вероисповедания» [7, с. 437].

В соответствии с новым Уставом в учебный план Орловской гимназии внесли следующие изменения - русское законоведение было исключено из курса, объем естественных наук сильно сократили и отнесли в низшие классы (под названием естественной истории), несколько уменьшили объем математики, физики и языков немецкого и французского, преподавание же латинского языка значительно усилили - этот предмет был введен как обязательный во всех классах [6, д. 257, л. 24].

Сравнивая между собою все существовавшие гимназические курсы, современники в лице руководителей гимназий и преподавателей отдавали предпочтение последнему, поскольку, на взгляд последних,

было убрано все лишнее, «было все в научном отношении, что необходимо русскому человеку» [6, д. 257, л. 25], объем научных курсов полностью соответствовал и потребностям среднего учебного заведения, и возрасту учащихся.

После введения нового Устава 1864 года Орловская гимназия состояла из семи коренных классов и 4-х низших параллельных отделений, из которых первые три открылись в январе 1864 года, а четвертое в сентябре 1865 года. Образование параллельных отделений было вызвано многочисленностью учащихся в 4-х низших классах.

Работа Орловской мужской классической гимназии финансировалась за счет сумм, выделяемых Казначейством. Помимо этого, источником содержания гимназии служили суммы, взимаемые с учащихся как плата за обучение, а также как добровольные пожертвования. Штатной суммой финансирования из Казначейства до введения 1 августа 1865 года нового Устава, было выделение на содержание гимназии по 10720 руб. в год, по новому Уставу предназначалось 19880 руб. в год. Плата за обучение составляла 15 руб. в год, а всего в год собиралась сумма около 4700 руб. [6, д. 257, л. 29].

В скором времени Устав гимназий подвергся очередным изменениям. С 1866 по 1880 гг. министром народного просвещения являлся Д.А. Толстой, с именем которого связывают очередные изменения. В 1871 году в Устав были внесены поправки - учебный курс в гимназиях по-прежнему состоял из тех же предметов, что и по уставу 1864 года, но распределялись они по новому плану, с целью максимального сосредоточения внимания учащихся на главных предметах – древних языках и математике. В соответствии с новым уставом гимназический курс был увеличен: вместо 7 лет обучения вводился дополнительно подготовительный класс, а 7 класс был разбит на два года [5, с. 905]. В соответствии с новым Уставом в августе 1876 года в Орловской губернской гимназии был открыт восьмой класс. После изменений Устава в начале 70-х гг. XIX века учебный план гимназий существенным корректировкам не подвергался до конца столетия.

Подводя итоги сказанному, отметим, что на протяжении XIX века проходило активное формирование и развитие гимназического образования в Российской Империи. За это время Устав гимназий неоднократно подвергался изменениям, осуществлялись поиски оптимальной гимназической программы, которая бы отвечала требованиям времени и задачам подготовки подрастающего поколения. Средняя ступень образования в Российской Империи в XIX веке шла по пути постепенной демократизации, особенно во второй половине столетия. Однако, несмотря на принятые меры, гимназическое образование так и не стало доступно широким слоям населения, о чем свидетельствует анализ социального состава учащихся Орловской губернской гимназии, где подавляющее большинство обучающихся составляли дети дворян и чиновников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высочайше утвержденное Положение об устройстве училищ от 24 января 1803 года // 1-ПСЗРИ. Том 28. Отд. 1. № 20.597. С. 437-442.
2. Высочайше утвержденный Устав учебных заведений, подведомых университетам от 5 ноября 1804 года//1-ПСЗРИ. Том 28. Отд. 1. №21.501. С.626-647.
3. Высочайше утвержденный Устав гимназий и училищ уездных и приходских, состоящих в ведомстве университетов: С. Петербургского, Московского, Казанского и Харьковского от 8 декабря 1828 года // 2-ПСЗРИ. Том 3. Отд. 1. № 2502. С. 1097-1127.
4. Высочайше утвержденный устав гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения от 19 ноября 1864 года // 2-ПСЗРИ. Том 39. Отд. 1. № 41472. С. 167-179.
5. Высочайше утвержденные изменения и дополнения в устав гимназий и прогимназий Высочайше утвержденный от 19 ноября 1864 года от 19 июня 1971 года // 2-ПСЗРИ. Том 46. Отд. 1. № 49744. С. 903-911.
6. Государственный архив Орловской области (ГАОО). Ф. 64, Оп. 1.
9. Рождественский С.В. Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. 1802-1902. СПб., 1902. 785 с.
10. Шмид Е. История средних учебных заведений в России / пер с нем. А. Ф. Нейлисова с доп. по указ. авт. СПб., 1878. 684 с.
11. Johnson H. E. William. Russia's Educational Heritage, Pittsburgh, Pennsylvania, Carnegie Institute of Technology, 1950.351p.

Ященко О.Г.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

РЕКЛАМА НАЧАЛА XX ВЕКА КАК ИСТОЧНИК ПО ЭТНОГРАФИИ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ

Обращение к изучению рекламы как этнографического источника объясняется тем, что и в прошлом, и сегодня реклама играет сущестенную роль в жизни городских жителей, она важна не только как важное звено в продвижении на рынок услуг и товаров, но и как культурный феномен. В рекламной продукции, создаваемой для оптимизации товарных отношений, также отражаются культурные ценности эпохи, эстетические нормы, представления о престижности вещей. Реклама предметов бытового назначения и сферы услуг стала играть заметную роль в период кануна Первой мировой войны, когда оживились торго-

вые связи, распространились новые способы обеспечения бытового комфорта, появились новые виды бытовых услуг, и хотя и с неодинаковой скоростью в разных социальных срезах, тем не менее, неуклонно изменялось качество жизни горожан.

Для реконструкции городской культуры Беларуси начала ХХ века актуально привлечение разнообразных источников – статистических данных, письменных свидетельств, фотодокументов и др. Среди них важное место занимают иллюстративные памятники, в том числе реклама различных предметов городского быта и услуг в сфере транспорта, торговли, бытового обслуживания, образования, индустрии здоровья и красоты, а также развлечений. Научный интерес представляет как изобразительная часть рекламных сообщений, так и их текстовое сопровождение. Часто реклама в виде самостоятельных текстовых фрагментов (повествовательных сюжетов и даже поэтических поэтических строк), типовых схематичных рисунков, витиеватых художественных образов вбирала в себя сложившиеся стереотипы своего времени, касающиеся самых разных сторон повседневности городских обывателей, что делает ее ценным источником для описания и анализа городского образа жизни.

Под рекламой понимают распространение информации с целью привлечения и удержания внимания потребителя к определенным объектам торговли и услугам. Реклама выполняет ряд функций, в том числе информирует о характеристиках товаров и услуг, формирует эффектный и привлекательный имидж рекламируемых товаров, в итоге - содействует продажам и более широкому использованию тех или иных способов жизнедеятельности. История рекламы достаточно долгая, своего рода рекламно-информационные вывески известны еще в период античности, средневековья, раннего нового времени, однако гигантский прорыв в собственно рекламной деятельности произошел в период перехода общества на капиталистический путь развития. Значимую роль в развитии рекламы сыграло изобретение книгопечатания и впоследствии фотографии, которые позволили запечатлевать в точной форме и многократно тиражировать в типографиях изображения разных предметов и сведения о них. ХХ век часто справедливо называют веком рекламы. Именно в это время вариативность товаров и услуг достигла огромных масштабов, что также повлекло за собой необходимость ориентировать покупателя в разнообразии предметной среды и направлять его выбор с высоким коммерческим результатом. По месту и способу размещения реклама подразделяется на рекламу в средствах массовой информации (печатная, в том числе реклама в прессе, и другие виды), наружную (уличная, реклама на транспорте), внутреннюю (в местах продаж, общественных, культурных, образовательных, спортивных центрах и пр.).

Целью данного исследования выступает определение значения рекламы как источника для этнографической характеристики культурно-бытовых традиций городского населения Беларуси в начале ХХ века. Информационное насыщение рекламы и формы, в которых она предлагалась потенциальному потребителю столетие назад, были очень разнообразны. В своем исследовании автор концентрирует внимание на видах рекламной продукции, оформленных в текстах или графически и публиковавшихся на страницах местной периодической печати губернских и уездных городов Беларуси. К этим изданиям относятся газеты «Витебская жизнь», «Витеблянин», «Могилевские губернские ведомости», «Гомельская копейка», «Гомельская мысль», «Минская газета-копейка», «Бобруйская жизнь», «Наш край» (Брест-Литовск) и др.

Несмотря на отдельные ремарки в научной этнологической литературе по поводу рекламы [1] в качестве самостоятельной для анализа данная тема не рассматривалась, хотя сложился обширный пласт исследований рекламы как части экономического и социального развития общества, компонента маркетинга, опубликованы работы по истории рекламной индустрии, созданные экономистами, дизайнерами и т.д. Хронологические границы темы – начало ХХ века – определены в связи с усилением процессов урбанизации и интенсификацией торговой деятельности в данный период, расширением спектра бытовых услуг и предметов потребления в городской среде.

Реклама в местной периодической печати в городах Беларуси начала ХХ века может быть условно разделена на несколько видов: краткие и пространные текстовые блоки, типовые картинки предметов с короткими комментариями, красочные и детализированные изображения с максимально полным воспроизведением образа предлагаемых потребителю объектов с разной степенью полноты надписями. На страницах газет размещалась реклама, создаваемая по заказу владельцев торговых и иных заведений не только в конкретных городах белорусских губерний, но и происходившая из других регионов Российской империи. Это позволяет проанализировать степень вовлеченности местных рынков и городских жителей в систему хозяйственных связей европеского региона в целом, а также получить данные о перечне товаров и услуг, которые были едиными или в значительной мере схожими и доступными для представителей городского социума огромного российского госудаства и других стран Европы и мира. Так, типичны замечания о продаже в больших суконно-мануфактурных магазинах городов к определенному сезону – осеннему, зимнему - «русских и заграничных товаров» [2, с .1], рекламные данные о доставке товаров издалека («любители и

знатоки пьют цейлонский чай» [3, с. 2]), часто встречаются указания на иностранное происхождение предметов («французские», «английские», «персидские», «американские» вещи).

Реклама заключает ценные сведения об организации общественного питания. Широко распространившаяся в начале XX века ресторанная сеть с помощью рекламных объявлений зазывала посетителей на обеды и ужины, оповещала о возможности специально заказать парадные обеды, свадьбы и вечера. Например, реклама ресторана «Европа» в Бобруйске (1913 г.) также содержала данные о ценах («завтраки одно блюдо – 35 копеек, обеды – два блюда – 60 копеек, три блюда – 75 копеек, 4 блюда – 1 рубль»), об отдельных видах блюд («блины ежедневно»), о времени работы заведения («ресторан открыт до 8 часов ночи»), о предлагавшихся видах проведения времени («биллиард»), о наличии отдельных мест для отдыха («ложи, кабинеты»), а также об обеспеченности ресторана телефонной связью («телефон № 20») [4, с. 1]. Продажа продуктов питания также сопровождалась развернутой характеристикой товаров. Например, бакалейный магазин Я.П. Фреевальда в Витебске снабжал посетителей сведениями о богатом ассортименте продуктов и их характеристиках: «мед хороший», «масло коровье экономическое», «масло сливочное не соленое», «сыр сливочный бастейн», «сыр русско-швейцарский», «сыр голландский», «сыр зеленый» [5, с. 1].

Реклама индустрии развелечений начала XX века позволяет последовательно и пошагово, довольно достоверно восстановить ход эволюции духовной культуры, показать роль театра, синематографа, маскарадов, концертов, вечеров и пр., организовывавшихся в отдельных социальных, половозрастных и этноконфессиональных группах городских жителей. Типичными рекламными штампами являлись следующие: «роскошное представление», «большие отделения» (концерта, спектакля), «дрессированные медведи», «знаменитые комики» (о цирковых выступлениях труппы В.В. Дурова и других), «сопровождение духового оркестра» (о гуляниях в городских садах, катании на городском катке и пр.). В рекламе отмечались и технические новации, например, при информировании о сеансах синематографа в электро-театре «Иллюзион» Брест-Литовска в январе 1909 г. обращалось внимание на демонстрацию программ, состоявших из последних новинок, с использованием более совершенного оборудования: «новый аппарат, совершенно устраняющий вредное для глаз мигание» [6, с. 1].

Широко рекламировавшиеся услуги – ремонт, пошив, отделка, реставрация, изготовление по индивидуальным заявкам и пр. различных предметов домашнего пользования, одежды, обуви дают представление о степени развитости сферы бытового обслуживания. Реклама указывала на способ и качество, цены, время исполнения заказов – товары «только лучшего качества», «лучших фирм», изготовление «спешное», «в 24 часа», «строгое», «аккуратное», «добросовестное», «цены доступные», «цены без запроса», «цены вне конкуренции», «починка скоро, прочно и дешево». Некоторые виды услуг рекламировались особо, фотоателье, например, отдельной строкой выделяли «увеличение портретов до натуральной величины».

Ценный материал о вещах повседневного бытового обихода и предметах роскоши великолепно представлен в изученной рекламной продукции. Так, рекламные надписи помогают раскрыть многообразный мир вещей, например, уточнить характеристики изделий («мебель венская, гнутая, фантазийная, стильная, салонная, под красное дерево, из ольхи, дуба»), особо подчеркнуть благоприятные возможности для покупки - «большой выбор», «широкий ассортимент», «роскошный выбор», «огромный запас», «всевозможные сорта», надежный источник получения товаров – «товар из первых рук», «товар от производителя». Часто указывалось на заграничное происхождение вещей как синоним их высокого качества («новейшие заграничные фасоны» платья и т.д.), на заграничный опыт мастера-изготовителя, награждение владельца или мастера специальными дипломами за хорошую работу («долголетняя практика», «масса благодарностей», «дипломы, медали выставки…») и пр. Рекламировавшееся в ряде случаев понижение цен («небывало дешевая распродажа», «сезонная распродажа») и заигрывание с покупателями («надеемся на благосклонное внимание почтеннейшей публики») свидетельствуют о возросшей конкуренции на рынке и улучшении обеспечения предметами бытового назначения городских жителей.

Перечень вещей, упоминавшихся в рекламных объявлениях, колоссальный по численности и разноплановый по видам изделий. Реклама охватывала фактически весь спектр жизнеобеспечения горожан (освещение, благоустройство домов, пользование транспортными средствами, организацию питания, обеспечение одеждой, доступ к развлекательной культуре) и поэтому выступает ценным историческим свидетельством для оценки качества жизни городского населения накануне Первой мировой войны.

Реклама часто включала разные изображения, они отличаются по качеству исполнения, пропорциям, которые им отводились в общем пространстве рекалмных обявлений. Они могли дополнять основной текст либо выступать в качестве главного объекта для привлечения внимания. При обилии таких рисунков в их общей совокупности четко выделяются некоторые типичные образы. Которые были необходимы для облегчения узнаваемости предметов потенциальными покупателями, и одинаковые подходы к подаче изобразительных материалов. Очень распространенными являлись картинки с изображением карманных или напольных часов при рекламе оптических товаров, фигурного женского ботинка при рассказе о работе

ремонтных мастерских, женской фигуры в тонких кружевах – с целью рекламы женского белья. Крупным планом показывались транспортные средства (автомобили, велосипеды), становившиеся все более популярными в городской среде, полномасштабно рисовали аптечную, парфюмерную и другую посуду с этикетками. Реклама сеансов синематографа могла включать изображение изящной женской головки, костюмированного подростка, цветочные мотивы и пр. Реже встречаются изображения колоритных фигур человека в полный рост, например, реклама «кавказского» магазина в Брест-Литовске содержала не только упоминание о шелковых тканях, серебряных изделиях и других предметах, привезенных с Кавказа, но также и картинку с изображением крупным планом мужчины-горца, наряженного в традиционную одежду [7, с. 4]. Максимально эффективному воздействию на получателя услуг должны были содействовать вводившиеся в рекламу красочные и разнообразные шрифты текстовок.

В качестве источниковых материалов реклама, которой плотно насыщены почти все газеты начала XX века, особенно полезна для воссоздания бытовых реалий в отдельных уездных и губернских городах, когда другие письменные сведения о бытовой культуре их жителей не сохранились или весьма скудны и малоинформативны. Исследованию с прогнозируемым позитивным результатом подлежат названия, которые встречаются в рекламе – точные адреса с обозначением улиц, домов, указанием торговых домов, имена владельцев, что несет в себе большой потенциал для историко-краеведческой работы и дальнейших реконструкций городской культуры.

Изучение рекламы в качестве источника по истории быта горожан должно сопровождаться критическим подходом к выявленным образцам, так как заказчики и создатели рекламной продукции сознательно преувеличивали и выпячивали только положительные свойства предметов, расхваливали только притягательные возможности использования вещей и пользования услугами, замалчивая реальные изъяны, недостатки и пр. Возмущенные возгласы горожан относитилсь к разным аспектам рекламного обмана – как подмене качества материальных объектов, так и сфере приобщения к духовным ценностям. Разрекламированные выгодным образом выдающиеся светила медицины и лекторского мастерства, суперноские предметы гардероба в действительности оказывались непрофессиональными, скучными, низкосортными и т.д., «подмены» быстро выявлялись и вызывали гневные отклики тех горожан, которые оказались слишком доверчивыми. Многообразие подделок товаров уже в начале XX века привело к тому, что владельцы настоящих фирменных вещей специально концентрировали внимание покупателей на отличиях их товаров от искусно созданных подлогов и призывали быть осторожными («появились поддельные и подражаемые этикеты»). Особенно это касалось лекарственных средств, предметов ухода за телом, напитков, отдельных видов продуктов и пр.

Таким образом, рекламные объявления в содержательном отношении представляют собой разные по объему и информативности лаконичные сведения о конкретных предметах или бытовых услугах, часто с заведомо закладываемым в них преувеличением позитивных характеристик. Особое внимание следует обратить на художественное оформление рекламной информации, поскольку оно также может использоваться для получения данных по истории городского быта. Значительную ценность имеют отдельные развернутые блоки информации о бытовых новинках, входивших в повседневный обиход горожан Беларуси, об услугах, позволявших улучшить материальные условия их домашнего быта, о функционировании городских служб по улучшению благоустройства городов и инфраструктуры в целом. Вместе с тем в рекламной продукции начала XX века выделяются повторяющиеся характеристики, высвечивающие общие параметры культуры, которые были свойственны всему европейскому городскому сообществу начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1 Яшчанка, А.Р. Добраўпарадкаванне і сфера паслуг ў канцы XIX – пачатку XX ст. / А.Р. Яшчанка // Нарысы гісторыі культуры Беларусі. Т. 2. Культура гарадоў X – пачатку XX ст. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; А.І. Лакотка, В.Г. Дранкевіч В.Г., В.М. Бялявіна [і інш.]; А.І. Лакотка (гал. рэд.). - Мінск: Бел. навука, 2014. - С. 206-235.

2 Бобруйские отклики. – 1911. - 11 авг.

3 Бобруйские отклики. – 1911. - 17 сент.

4 Бобруйская жизнь. - 1913. - 7 февр.

5 Витебский голос. – 1906. - 4 янв.

6 Западный Буг. – 1909. - 19 янв.

7 Западный Буг. – 1909. - 22 февр.

ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ
І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Аветян Н.С.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

Республика Беларусь – страна с богатым культурным наследием. Сохраняя лучшие национальные традиции белорусов, несет в себе и духовное наследие других народов. Помогают этому многовековые традиции добрососедства, дружбы, уважения и взаимопомощи. Как свидетельствует история, именно культура возводит наиболее мощные мосты дружбы между представителями разных национальностей. Особое внимание уделяется этим вопросам в современной суверенной Беларуси. В настоящее время в Республике Беларусь проживают представители около 140 национальностей, функционируют 180 общественных организаций 28 национальностей. 20 организаций имеют статус международных и республиканских, которые ведут активную культурно-просветительскую деятельность [1, с. 234-235].

Целенаправленная политика государственной поддержки культуры представителей разных национальностей, которые проживают в Республике Беларусь, дает им возможность и широкие права сохранять историю и культуру своей нации, их этническое самосознание и самобытность.

В Беларуси действует несколько армянских организаций. Армяне, живущие в нашей стране, с одобрением относятся к тем дружеским, партнерским взаимоотношениям которые сложились между правительствами наших республик. Белорусский и армянский народы роднит многое. Это и вековые страдания от иноземного порабощающего ига, и непрестанное стремление к свободе и независимости своей страны. Два братских народа, опираясь на возвышенные идеи Христианского вероучения, всегда, даже в тяжелейших условиях стремились и достигали высокого уровня духовной культуры.

Республика Беларусь, в свою очередь, является стабильным экономическим государством, где существуют все предпосылки для развития армянской культуры. При Министерстве культуры был создан «Центр Национальных Культур», где активное участие принимает армянская диаспора. Основными целями данного центра являются:

1. Участие в реализации государственной политики в сфере возрождения, сохранения и развития культур национальных меньшинств Республики Беларусь.
2. Содействие средствами культуры гармонизации межнациональных и межгосударственных отношений.
3. Создание условий для практической реализации прав граждан Беларуси разных национальностей на удовлетворение культурных интересов.
4. Участие в реализации Государственной программы «Белорусы в мире» [2, с. 149].

Основными задачами Республиканского центра национальных культур являются:

1. Возрождение и укоренение в быт современных поколений обрядов, праздников, традиций, морали, эстетических норм, подвластных национальным этносам Беларуси.
2. Изучение, пропаганда и популяризация лучших образцов поэтического, музыкального, танцевального, изобразительного, декоративно-прикладного искусства разных национальностей Республики Беларусь.
3. Создание совместно с национальными культурно-просветительскими объединениями организационных, финансовых, технических условий и предоставления возможностей индивидуальной и коллективной творческой деятельности и организации свободного времени лицам разных национальностей.
4. Координация, активизация, усовершенствование форм и методов работы органов и учреждений культуры и искусств, в сфере возрождения, сохранения и развития культур национальных меньшинств Беларуси.

5. Установление и поддержка культурных связей с этнической родиной национальных меньшинств Беларуси [3, с. 65 -66].

В 1990 году при Белорусском республиканском Фонде культуры была зарегистрирована первая армянская организация. Спустя два года она получила статус самостоятельной организации – Минского армянского культурно-просветительского общества «Айастан». Участниками данного общества стали известные в Беларуси люди: директор ансамбля танца Мамикон Георгиевич Киракозов, дизайнер Левон Дарбинян, театровед Левон Егоян, архитектор Армен Сардаров, активисты Андрей и Сергей Амбарцумяны, Георгий Егиазарян и другие.

Основной целью данной организации было объединить вокруг себя армян проживающих в Беларуси, представить армянскую культуру во всей полноте и разнообразии, укрепление армяно-белорусской дружбы, так как эти страны партнеры не только в сфере политического и экономического сотрудничества, но еще и близкие по духу, вере и культуре народы, а также дать возможность желающим изучать армянский язык, историю армянского народа, участвовать в культурной жизни общества.

Задачи организации – развитие и укрепление связей между представителями различных национальных общностей в Беларуси и за ее пределами, развитие традиционной промышленности, участие в создании клубов, художественных студий, центр оказания помощи одаренной молодежи.

С1995 года действует воскресная армянская школа. Там преподают местные армяне. Проводятся уроки музыки, живописи, репетиции фольклорного ансамбля «Эребуни», в котором танцуют и представители белоруской национальности. Ежемесячно проводятся литературные вечера, посвященные великим деятелям армянской культуры.

На протяжении более чем 20-летней истории создания в Минске культурно-просветительского общества «Айастан» (Армения) членами исполнительного комитета общества были разработаны тематические мероприятия, которые неизменно всегда находили широкий отклик в сердцах, как армян, проживающих на территории Беларуси, так и наших белорусских друзей.

Из многочисленных мероприятий сложно выделить все, однако нам хотелось бы отметить наиболее значимые из них, проводимые в разные годы. В 1991 г. в память о жертвах Спитакского землетрясения (1988) на одном из кладбищ г. Минска был установлен привезенный из Армении «Хачкар» (Камень-Крест). У этого памятника всегда, по случаю печальных дат армянского народа собираются сотни армян, проживающих в Беларуси [4, с. 28-29].

В Доме Ветеранов г. Минска членами общества «Айастан» были проведены вечера памяти известного армянского ашуга (поэта-песняра) XVIII в. Саят-Новы, где звучали мелодии и песни на армянском языке.

Каждый год члены организации отмечают национальные праздники и памятные даты: Рождество Христово, Пасха, День Независимости (21 сентября), День геноцида армян (24 марта), День землетрясения в Армении (7 декабря), Освобождение от немецко-фашистских захватчиков.

Армянское культурно-просветительское общество «Айастан» является постоянным участником межнациональных фольклорных фестивалей в Республике Беларусь, где богато представляют армянскую кухню, армянские национальные костюмы, фольклорный ансамбль «Эребуни», изобразительное искусство, поэзию и литературу.

Творческие коллективы достойно представляют культуру Армении на Республиканском фестивале национальных культур, который проводится в Гродно. Белорусский зритель знакомится с армянскими песнями, с национальной кухней, с обычаями и народными промыслами.

При культурно-просветительском обществе «Айастан» создан штаб, актив которого ведет постоянную работу над открытием в г. Минске Армянской апостольской церкви. Над проектом этого памятника архитектуры работает группа энтузиастов во главе с известным архитектором, Доктором архитектуры А.С. Сардаровым [49, с. 14-15].

Армянская творческая интеллигенция старается способствовать изданию в Белоруссии книг и журналов по армянской тематике. В 2001 году был подготовлен и издан 8-й номер журнала «Всемирная литература», полностью посвященный многовековой армянской литературе.

Общество «Айастан» выпустило первый литературно-художественный журнал «17 веков с Крестом», посвященный христианскому наследию армянского народа.

В 2009 году вышел в свет первый номер газеты «Карот миасин». Кроме того, армяне Белоруссии регулярно выпускают газету «Миасин», также в Минске издается журнал «Анив». В нем всегда много интересных статей об истории и сегодняшнем дне Армении.

Общество было создано более двадцати лет назад и заслужило авторитет в стране. С первых дней образования «Айастан» способствовало укреплению армяно-белорусских отношений, защищало интересы соотечественников и заняло достойное место в жизни мировой армянской диаспоры. На протяжении многих лет в Минске действует воскресная армянская школа, постоянно проводятся выставки, культурно-

просветительские мероприятия, посвященные армянским национальным и религиозным праздникам. Тесно проходит взаимодействие с Посольством Республики Армения в Республике Беларусь, с государственными органами Республики Армения по работе с армянами, проживающими за рубежом, активно участвуем в конференциях и конгрессах и в Армении, и в России, и в других странах [5, с. 61-62].

В настоящее время армянские общественные организации созданы в Минске («Айастан»), Могилеве («Масис»), Гродно («Мусалер») и Бобруйске.

Община Могилевщины, создала свое общественное объединение «Масис», что в переводе означает – большая вершина горы Арарат, символа Армении. Главой могилевской армянской общины стал Армен Хачатрян. В 1985 году его призвали служить в воинскую часть на территории Бреста. Ему понравилась Беларусь, появились настоящие друзья среди белорусов. И когда после службы Армену Мартыновичу предложили работу в правоохранительных органах, он согласился. Это было сложное время для нашей республики, принявшей на себя основной радиационный удар Чернобыля. И Армен Хачатрян был среди тех, кто помогал справляться со сложной ситуацией. В 1988 году он вместе с сослуживцами охранял правопорядок в Хойникском районе Гомельской области.

Самое главное для любого народа, оказавшегося за пределами своей родины – это сохранение национальных традиций. А потому одним из первых шагов могилевского областного благотворительного армянского общественного объединения «Масис», зарегистрированного в 1998 г., было открытие школы по изучению армянского языка и истории.

В настоящее время в Бобруйске проживают более 220 тысяч человек, и в многонациональной палитре города все более заметную роль играет армянская община. Для армян, живущих сегодня в Бобруйске, этот город стал родным. Самое главное для любого народа, оказавшегося за пределами своей родины – сохранение национальных традиций. Именно поэтому в 1998 году и было организовано благотворительное армянское объединение «Масис», председателем которой, стал Аршак Самсонович Тандилян. Сначала в общине было человек 20, сегодня более 200 семей из городов Бобруйска, Кировска, Осиповичей входят в состав данного объединения [6, с. 8-12].

На сегодняшний день Гродненское региональное общественное объединение армян «Мусалер», председателем которой является Адамян Григор Саркисович, объединяет свыше 100 семей, проживающих на территории Гродненщины.

Цели организации – объединение усилий членов Объединения по созданию условий для национального самовыражения, удовлетворения стремлений к познанию и сохранению армянской культуры, истории, языка, обычаев и традиций.

Задачи:

воспитание патриотизма и уважения к истории, пропаганда традиций дружбы и сотрудничества белорусского и армянского народов;

популяризация среди граждан Республики Беларусь, имеющих армянские корни, армянской культуры, истории, достижений в области науки и техники;

противодействие проявлениям шовинизма и национализма, осложняющим взаимопонимание и сотрудничество между гражданами Республики Беларусь.

Общественное объединение армян в Гродно с 2006 года и по сегодняшний день принимает активное участие в мероприятиях Республиканского (Всебелорусского) фестиваля национальных культур.

Члены общины знают, чем живут их земляки, часто встречаются, обсуждают вместе проблемы. С каждым годом связь между семьями все больше крепнет, и не только гродненскими. Осенью 2012 года осуществилась одно из заветных желаний армян Гродненщины. Общественное объединение «Мусалер» открыло воскресную школу. Председатель Гродненского городского общественного объединения армян «Мусалер» Григор Адамян считает, что где бы ни жили его земляки, они следуют неписаным законам и традициям своих предков. При этом уважают и чтят традиции той страны, в которой обрели вторую родину.

Из числа самых ярких культурных организаций армянской диаспоры в Беларуси является танцевальный ансамбль «Эребуни». Так называлась первая армянская крепость-поселение, на месте которой был основан город Ереван – в сентябре ему исполнится 2790 лет. Танцевальный ансамбль «Эребуни» был основан в 1998 году при Минском городском культурно-просветительском обществе «Айастан», руководителем коллектива стала Рузанна Аванесян. За годы своего существования «Эребуни» стал участником многочисленных концертов, фестивалей, конкурсов как в Республике Беларусь, так и за ее пределами [7, с. 47-48].

За прошедшие годы ансамбль «Эребуни» дал 5 сольных концертов. Он постоянный участник официальных мероприятий, проводимых посольством Республики Армения в Республике Беларусь.

В 2007 году создан детский музыкальный ансамбль «Аревик» в Беларуси.

Объединение армянской молодежи Беларуси произошло в декабре 2008 года, когда был организованый фестиваль армянской молодежи под названием «Миасин».

Таким образом, в Беларуси действуют многие армянские национальные организации различного направления деятельности, целью которых является сохранение и поддержание проживающими армянами своей культуры, языка, веры.

Между Арменией и Беларусью установлены тесные, дружеские отношения. Причем во всех областях: политической, торгово-экономической, научно-технической и культурной. И во многом этому способствуют белорусские армяне. Безусловно, они очень любят свою родную Армению. Вместе с тем белорусские армяне любят и ценят Беларусь, также ставшую для них родной страной. Они органично интегрированы в белорусское общество и активно работают на благо Беларуси. Армян и белорусов роднит многое. Это и общая история, и близость культур, и духовное единство, и христианская вера. Можно не сомневаться, что дружба двух наших народов и дальше будет крепнуть и развиваться.

ЛИТЕРАТУРА

26. Арутюнов, С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – Москва, 1989. – 247с.
27. Буранян, К. Н. Принадлежность к армянству, доказываем делом / К. Н. Буранян. – Краснодар: «Еркрамас», 2007. – 198 с.
28. Гасанов, А. М. Структурно-функциональные СМИ азербайджанской и армянской диаспор / А. М. Гасанов // Вестник МГУ. Сер. 10. Журналистика. – 2007. – № 5. – С. 65–74.
29. Яроцкая, А. А. Хачкар как явление художественной культуры: символический и ценностный аспект / А. А. Яроцкая // Чалавек. Грамадства. Свет. – Серыя «У дапамогу педагогу» – 2010. – № 1. – С. 28–35.
30. Давтян, С. Политика Армении в отношении армянской диаспоры: проблемы политической целесообразности / С. Давтян, А. Корнилов // Власть. – 2010. – № 11. – С. 61–62.
31. Арутюнян, Ю. В. О тенденциях межнациональной идентификации / Ю. В. Арутюнян // Жизнь национальностей. – 2005. – №1. – С.24–30.
32. Мелконян, Э. Армянская диаспора в ее сосуществовании с внешним миром (1920–1950-е гг.) / Э. Мелконян // Вестник общественных наук НАН Республики Армения. – 2002. – № 2. – С. 47–48.

Андреев Т.П.
(Украина, г. Харьков)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ЗАПОВЕДНИКА «ПЕРЕЯСЛАВ» В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В статье рассматриваются актуальные вопросы сохранения и популяризации историко-культурного наследия НИЭЗ «Переяслав» в современных условиях. Мировое научное сообщество находится в постоянном и непрерывном процессе поиска оптимальных путей развития системы «человек-общество-природа». На современном этапе, когда остро ощущается недостаток духовности, во всех странах стоит проблема сохранения и популяризации историко-культурного наследия, возрождения исторической памяти. С этой проблемой столкнулись страны на постсоветском пространстве. В Украине в последние годы активизировалась робота в данном направлении. Однако у современных украинских музейных комплексов множество неразрешимых проблем: низкое финансирование музейной отрасли, недостаточно разработана правовая база функционирования и защиты культурных достояний народа, общий неудовлетворительный уровень подготовки музейных специалистов, а также весьма низкий уровень культурного развития посетителей музеев.

Проблема сохранения и популяризации историко-культурного достояния украинского народа поднималась в работах Г.С. Лозко, В.П. Коцура. История Переяславщины презентована в трудах Г. Бузян, Н. Бурдо, Т. Мовши, М. Роздобудько. переяславским музеям посвящены трудыО.В. Колибенко, М.И. Сикорского, Л.М. Набок и др.

Национальный историко-этнографический заповедник «Переяслав» расположен на территории одного из древнейших городов Украины – Переяслав-Хмельницкого (до 1943 года Переяслав), который впервые упоминается в договоре Руси с Византией в 907 году, а 1187 году здесь впервые в летописи был употреблено название «Украина». Он являлся одним из центров формирования украинской государственности рядом с Киевом и Черниговом.

Переяславская земля во все времена была в самой гуще исторических событий, крупным культурным и образовательным центром. Прошлые века оставили после себя в Переяславе множество историко-культурных памяток, среди которых можно выделить: фундамент Спасской церкви (XI век), Вознесенский монастырь (1700 год), храм Рождества Христового, Троицкая и Борисоглебская церковь, Переяславский коллегиум и другие. В Переяславе проживали князья Всеволод, Владимир Мономах, Владимир Глебович, в коллегиуме преподавал Григорий Савич Сковорода, неоднократно был Богдан-Зиновий Хмельницкий, Иван Мазепа, Дмитрий Дорошенко, посещал город Тарас Шевченко. Поэтому исторически закономерно превращение Переяслава в крупный музейный центр.

Основателем НИЭЗ «Переяслав» является Герой Украины Михаил Иванович Сикорский, который после окончания ВУЗа был направлен в Переяслав и работал директором в краеведческом музее и за годы его деятельности музей превратился в один из крупнейших в Украине историко-культурных комплексов.

В пределах города Переяслав-Хмельницкий расположились музей Г.С. Сковороды, Т.Г. Шевченко, академика В.И. Заболотного. А также музеи древнерусской архитектуры, трипольской культуры, музей казацкой славы работы народного художника Василия Завгородного, музей кобзарского искусства, музей-диорама битвы за Днепр в районе Букринского плацдарма. На возвышенности за городом расположился скансен – музей под открытым небом. Он включает в себя множество церквей, крестьянских дворов, сельскую инфраструктуру, воздушные и водяные мельницы, музей народного декоративно-прикладного искусства, транспорта, хлеба, народного рушника, иконы, и другие. Вся экспозиция поделена на несколько периодов: комплекс памяток древних и средневековых цивилизаций, комплекс современных музеев и типичное село XIX века Среднего Поднепровья.

К большому сожалению, годы независимости Украины являются периодом глубокого кризиса, что отразилось на существовании и развитии НИЭЗ «Переяслав». Не удалось существенно увеличить культурный потенциал заповедника. Следует отметить, что наблюдается постепенная деградация всего музейного комплекса: множество зданий требуют ремонта, снизилось качество обслуживания посетителей, которое не отвечает вызовам современности, и как следствие – постепенное уменьшение количества посетителей. Среди причин данных негативных явлений следует выделять:

недостаточное финансирование комплекса, последствием которого является невозможность поддерживать заповедник даже на прежнем уровне.

В последние годы наметилась чёткая тенденция к ухудшению общего уровня образования музейных работников. Заповедник в целом проводит музейную работу в устаревших формах. Традиционные экскурсии, как метод ознакомления молодёжи з историей родной земли, есть ничто иное, как пережиток советской эпохи.

В настоящее время можно очертить следующие пути выхода из данной негативной ситуации: привлечение частных инвестиций появление некоторых новых платных туристических услуг; широкое применение современных форм музейной работы; превращение музеев в центры искусства; привлечение для работы в музеях высокообразованных работников, разработка и внедрение качественной рекламной политики.

Проанализировав современную ситуацию в сфере охраны и популяризации историко-культурного наследия НИЕЗ «Переяслав», можно прийти к выводу, что сейчас музейный комплекс находится в состоянии постепенной деградации и уничтожения культурных, исторических и этнографических памятников и экспонатов. Для решения проблем нужно провести ряд мероприятий для улучшения состояния дел музейного комплекса. Также необходимо внести изменения в законодательство Украины с целью улучшения правового регламентирования деятельности и функционирования музейной сферы; сохранения и популяризации историко-культурного наследия украинского народа как неотъемлемой части славянского этноса.

Андреева Е.М.
(Узбекистан, г. Ташкент)

ПРАЗДНИК АТЛАСА

Среди замечательных традиций, которыми богато узбекское искусство, особое место занимает художественное оформление тканей. И сегодня традиционное художественное ткачество занимает одно из ведущих мест в современном национальном искусстве Узбекистана.

Узбекское искусство богато замечательными традициями, одно из которых является художественное оформление тканей. Оно зародилось глубоко в древности и успешно развивалось уже в эпоху античности и раннего средневековья.

Поэтичная легенда рассказывает, как появилась замечательная ткань хан-атлас.

Было это в старые времена. У правителя Маргилана уже было 4 жены, но ему показалось мало. Он захотел ещё взять в жены юную красавицу дочку художника. Узнав об этом, отец девушки запечалился, не хотел отдавать дочку в жены старому хану. Кинулся к нему в ноги, умоляя отказаться. Хан обещал ему не жениться только в том случае, если до утра художник сотворит что-то более красивое, чем его дочь. Расстроился художник, не может ни есть, ни спать. Всю ночь просидел у ручья, смотря на воду. Ночь заканчивается, наступает рассвет. В ту же минуту он увидел в воде необыкновенную красоту - отражение облаков и всех цветов радуги. Охваченный волшебным вдохновением художник побежал в дом, и соткал необычайную ткань – «легкую, как облако» и «прохладную, как лед». Ткань принесли хану, и он, восхитившись удивительной расцветкой ткани, забыл о красавице. Сдержав свое обещание, хан оставил намерение жениться на дочери художника. Так шелковая ткань получила название «хан-атлас» – ханский шелк. Придворные спросили художника, как ему удалось создать такое великолепие? Он ответил, что взял зелень листвы, омытой дождем, добавил цвет лепестков алых тюльпанов, румянец зари, синь ночного неба, блики солнца на быстротекущей воде арыка, блеск глаз моей любимой дочки и все смешал.

О том, каким был Маргилан в XV веке можно узнать, прочитав «Бабур-наме», исповедальную книгу великого Бабура. В это время в Маргилане динамично развивались шелкообработка, производство шелковых тканей, ювелирных изделий, бытовой керамики.

В наши дни Маргилан остается очагом богатых традиций шелкоткачества. Здесь сформировалась глубоко национальная местная школа со своим стилем, оригинальностью и техническими приемами.

Процесс изготовления ручных тканей довольно объемный и трудоемкий. Он включает в себя около сорока операций – от изготовления пряжи до получения готовой продукции. Неповторимый рисунок получается путем их специальной перевязки. Эта техника требует высокого профессионализма. И конечно, самым выдающимся явлением ткачества Узбекистана является создание национального шедевра – шелковой ткани «хан-атлас», на родине, в Ферганской долине ее называют «абровой» за сходство с облаком, а в Европе – «икат».

Эти ткани вызывают в мире давний интерес. Слово «икат» пришло из Индонезии и произошло оно от глагола «mengikat», что означает «связать, обвить всё вокруг». Это сложнейшая техника тканых рисунков, выполняемая исключительно вручную. Узбекский икат отличается тем, что рисунок заполняет полностью все нити основы, причем узоры проходят по всей поверхности ткани. Такая техника называется «абрбанд», что в переводе означает – обвязанное облако, а ткани, полученные таким путем, носят название абровые.

Традиционные узбекские ткани в Узбекистане производились и производятся из натурального шелка и хлопка. Прежде, для производства национальных узбекских тканей использовали только натуральные красители: гранат, лук, тутовник, листья зелени и травы. В настоящее время все больше используются современные технологии и современные синтетические красители.

В XIX веке сформировались основные центры по выработке узбекских художественных тканей, а во второй её половине ткачество в Узбекистане являлось самой развитой отраслью ремесла. Наряду с дешевыми простыми тканями массового потребления, изготовлявшихся почти во всех селениях и городах в домашних условиях, в специальных ткацких мастерских производились изумительные по красоте высококачественные хлопчатобумажные, полушелковые, золототканые, шелковые и шерстяные ткани. В Бухаре, Намангане, Маргилане, Самарканде, Коканде и других городах выпускались традиционные узбекские шелковые (канаус, шои, хон-атлас), полушелковые (бекасам, банорас, адрас) ткани с узбекским шелком и хлопком. Одежду из таких тканей носило знатное население Средней Азии.

Большинство тканей орнаментировались полосами или абровым узором. Наибольший интерес представляло оформление абровых шелковых, полушелковых и значительно реже, бумажных тканей. Рисунок абровых тканей являл собой причудливые стрельчатые разводы радужной окраски. В орнаменте сочетались геометрические, растительные и предметные мотивы-овалы, кусты, деревья, стилизованные изображения ювелирных украшений. Колорит тканей колебался от двухцветного до многоцветного.

Широкое распространение продолжали сохранять полосатые ткани, узор которых, как и в абровых, создавался цветными нитями основы. Оперируя только цветом и масштабом полос, они создавали ткани различного назначения – от бумажных калами, предназначенных для рабочей одежды бедноты до бекасабов – для парадных одеяний вельмож.

Во второй половине XIX века ручному производству хлопчатобумажных тканей явилась конкуренция со стороны технически, более совершенных фабричных. С имитированными восточными узорами, хлопчатобумажные, шелковые и парчовые из Центральной Азии, вытеснили с рынков узбекские ткани из хлопка. Конкуренцию выдержали лишь местные шелковые и полушелковые ткани, орнаментированные полосами и абровыми узорами.

С начала XX века в мастерских кустарей, а затем в артелях и на фабриках, восстанавливается производство многих видов традиционных узбекских тканей. В 1920-е годы нехватка фабричных тканей в стране вызвала увеличение выработки кустарных хлопчатобумажных тканей. В Узбекистане со сложившимися традициями ткачества сохранились традиционные узоры и колорит тканей, их своеобразие.

Центрами производства бумажных тканей были – Самарканд, Ургут, Нурата, селения Бухарской области, в Ферганской долине – Наманган, район Беш-Арык.

Ферганские плательные ткани оказываются ближе к эстетическим требованиям времени. Своеобразие их узоров создавалось с использованием мелких и крупных орнаментальных мотивов. Технические усовершенствования, позволившие увеличить ширину ткани, сказались на композиции и пропорции узоров Стали возможны многополосные орнаментальные композиции. Назначения абровой ткани стало исключительно женской.

Составляя узоры тканей, мастера использовали разнообразные мотивы как полученные по наследству, так и создаваемые вновь. Здесь и изображение обычных вещей «патнис-нусха» (уэор в виде подноса), «ат-туяк» (копыто коня), «барги-карам» (листья капусты). Очень часто название узора сопровождалось словом «тадбил» – «замена», т.е. давался новый вариант узора [1].

В 1938 году был организован текстильный союз – Узбектекстильпромсоюз, на предприятиях которого было сосредоточено производство хлопчатобумажных, полушелковых, шелковых тканей.

С 1930-х годов в Ташкенте, Самарканде, Маргилане начали вступать в строй промышленные предприятия, и сеть мелких кустарных предприятий стала постепенно сокращаться. Свернулось ручное производство хлопчатобумажных и гладких полушелковых и шелковых тканей. Артели Текстильпромсоюза продолжили выпуск лишь бекасабов, шои и атласов.

Промысловая форма возродила к жизни особый наиболее высокохудожественный тип тканей, получивших название «подарочных». Такие узоры абровых тканей как «Кремль», «гули номозшом», «шахмат» вошли в золотой фонд узоротворчества узбекских тканей; они были созданы до 1960 г., т.е. до перехода ткацкого искусства в систему художественной промышленности [1].

После ликвидации в 1960 года промысловой кооперации выпуск традиционных тканей перешел в предприятия государственной промышленности. Уникальность техники орнаментации абровых и полосатых тканей, требующих применения ручного труда определила необходимость выделения их производства в особые предприятия: в Маргилане – производственное шелкоткацкое объединение «Атлас», в Намангане и Коканде – шелкоткацкие фабрики (все три предприятия относились к Министерству легкой промышленности).

С 1976 года Министерство местной промышленности были возрождены мелкие ткацкие предприятия кустарного характера – в Маргилане, Шахрисябзе по производству ханатласов, в Китабе, Ургенче – атласов и бекасабов из искусственного шелка, в Байсуне – джанды.

В 1990-е годы в связи с возрождением традиционных обычаев и празднеств, усилением внимания к национальной характерности одежды усилился спрос на художественные шелковые ткани ручного производства. В различных регионах Узбекистана, и особенно в городах Ферганской долины – Маргилане, Коканде – стало восстанавливаться производство ручных шелковых тканей.

Первой специальной работой, посвященной художественному текстилю Узбекистана, явилась монография, в которой известным этнографом О.А. Сухаревой в разделах «Художественные ткани» и «Набойка» были привлечены и обобщены материалы экспедиций по изучению декоративно-прикладного искусства, музейные коллекции и специальная литература. Позднее были опубликованы работы С.М. Махкамовой, историко-искусствоведческую характеристику узбекские ткани получили в работах Д.А. Фахретдиновой [1].

Выработанные на протяжении веков традиции никогда не умирали и дожили до наших дней. И сегодня традиционное художественное ткачество занимает одно из ведущих мест в современном национальном искусстве Узбекистана.

Каждый год организовываются Фестивали и ярмарки традиционного текстиля, национального платья и костюма, основная цель которых сохранение, развитие и популяризация культурного наследия Узбекистана, оказание поддержки в развитии традиционных ремесел и улучшении качества и дизайна ремесленных изделий.

Фестиваль традиционного текстиля «Атлас байрами» (Праздник Атласа) 10-12 сентября 2015 года прошел в Маргилане. Организовывается он при поддержке Представительства ЮНЕСКО в Узбекистане. В фестивале приняли участие ведущие ремесленники Узбекистана, специалисты в области традиционных ремесел, представители местных органов и сообществ, а также зарубежные гости.

Ежегодно, осенью в Ташкенте, в Центре национальных искусств состоятся также Фестивали хан-атласа. Основная цель Фестиваля состоит в приобщении молодежи к национальным ценностям, традициям и обычаям, ознакомлении жителей и гостей столицы с особенностями национальной одежды Узбекистана. Фестиваль, включает в себя показы коллекций из хан-атласа молодых дизайнеров, демонстрирует всю красоту наших национальных костюмов и тканей, а также, и концертную программу. Организаторами выступают Фонд Форум, РОО «Женское собрание», Ассоциация модельеров и дизайнеров Узбекистана «Осиё рамзи», Академия художеств Узбекистана, Ассоциация шелководов и производителей шелковой продукции.

В настоящее время одежду из хан-атласа можно увидеть не только в национальных исторических музеях и на традиционных праздниках, но и в коллекциях дизайнеров с мировым именем.

Примечания

Махкамова С. Узбекские абровые ткани. Ташкент, 1963

О. Гафуров. к.и.н., доц. ФерГУ. ,Е. Гордеева. ст ФерГУ СТОЛИЦА ШЕЛКА К 2000-летию Маргилана.

Использованы материалы сайта Википедии — свободной энциклопедии.

Использованы материалы сайтов –www.advantour.comwww.lookatuz.compotrebiteli.uz/ welcomeuzbekistan.uzwww.fdculture.com/uzbekistan_hudozhestvennye_tkaniturizm.kasaba.uzfergana.avizinfo.uz

Андреева Т.Т.

(Украина, г. Переяслав-Хмельницкий)

ФОРМИРОВАНИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Чтобы взаимодействовать с природой, надо знать ее – вот первейшее требование экологической культуры. Иначе взаимодействие превратится в противоборство, в антагонизм. Антагонизмы терпимы продолжительное время только среди людей. Природа действует быстро и решительно: она умирает и тем самым убивает человека. Ю. А. Школенко. Постановка проблемы в общем виде и ее связь з важными научными или практическими задачами. Исследование исторических аспектов формирования экологической культуры обусловлено потребностями современного мира. На современном этапе необходимо изучить исторические истоки становления экологической культуры как важной составляющей экологического воспитания и образования.

На протяжении тысячелетий, с момента возникновения человечества, происходил сложный и противоречивый процесс поиска оптимальных путей взаимодействия человека и природы. Цивилизации сменяли одна другую, но численный состав человеческой популяции оставался ограниченным. Тогда масштабы деятельности общества не были ограничены извне, со стороны природы, поэтому человек мог брать у нее столько, сколько позволяла его производственная сила.

Постепенно ситуация начинает меняться. Возрастает численность населения, наука и техника развились настолько, что стало возможным производить преобразования в глобальном масштабе, и к настоящему времени экстенсивный способ эксплуатации природы приближается к критическим точкам сразу в нескольких аспектах: размеры использования традиционных источников энергии стают почти равными их запасам в земной природе, та же картинаи в производстве продовольствия; человек настолько развил свое производство, что природа не успевает ассимилировать отходы, время от времени возникают глобальные катастрофы по вине человека, которые могут погубить все живое. Поэтому формирование экологической культуры - очень актуальная и важная проблема, от ее решения в глобальном масштабе зависит существование человека на планете.

Анализ последних публикаций и исследований, в которых намечено решение данной проблемы и на которые посылается автор, виделения нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящается данная статья. В украинской историографии проблема исследования становления и развития экологии як науки до этих пор не была целесно изучена. Можно назвать отдельные работи, которые исследовали отдельные аспекты даной проблематики. Это труды М. О. Алексеевца, М. В. Болотских О. О. Гайдукевич, Ю. Е. Гумен и др.

Разработкой основных концепций экологии как науки занимались Г.О.Белявский, М. А. Голубец, В. С. Джигирей, М. М, Назарук, М. М. Падун, Р. С.Фурдуй и др.

Творчески-поисковый характер по выяснению оптимальных путей взаимодействия человека и природы имеют разработки современных украинских ученых-философов Г.И. Волынки, Г.И. Горак, В.И. Гура, А. М, Ермоленка, Ф. Н. Канака, Н. Н. Киселева, В. С. Крисаченка, В. В. Малахова, И. В. Огородника, М. В. Поповича, И. П. Стогния, В. И. Шинкарука и др.. Но вопросы становления ирозвития экологии в литературе разработано не достаточно. Поэтому актуальность темы, ее недостаточная освещенность обусловили вибор теми даної статьи.

Формирование целей статьи. На основе анализа научной литературы и результатов собственного исследования показать исторические аспекты накопления экологических знаний и на их основе формирование экологической культуры.

Изложение основного материала.Экологические знания человечество накапливало с древнейших времен, а термин «экология» был введен в науку немецким ученым-природоведом Эрнестом Геккелем. В

1866 году он опубликовал труд «Всеобщая морфология организмов», но широкая научная общественность узнала о нем тремя годами позже из популярных лекций «Естественная история миротворения». Сам термин «экология» впервые употребил американский писатель Генри Дэвид Торо в письме от 1 января 1858 года, где он пишет одному из ученых: «Мистер Гоар все еще в Конкорде, занимается ботаникой и экологией».

В 1904 году вышел словарь Брокгауза и Эфрона, где можно найти такое определение: «Экология или ойкология – часть зоологии, обнимающая собой сведения касательно жилищ животных, т. е. нор, гнезд, логовищ и т.п. До сих пор экология не достигла той степени развития, которая дала бы ей право на известную долю самостоятельности, так как до сих пор она еще не вышла из периода описаний и не выработала ни определенных методов, ни известной суммы обобщений».

В Большой энциклопедии С.И. Южакова, которая увидела свет в 1905 году в Санкт-Петербурге, читаем: «Экология (эйкология, ойкология, с греч.), учение об отношениях организмов к внешнему миру и друг к другу, следовательно, к совокупности неорганических и органических условий жизни.[1, с.501]

Британская энциклопедия, выданная в Кембридже в 1911году дает такое определение: «Ойкология, или экология, часть науки биологии, которая рассматривает адаптацию растений и животных к их окружению» [3,с.12].

В 1944 году в Американской энциклопедии, которая вышла в Нью-Йорке наведено такое определение: «Экология – часть биологии, рассматривающая растения и животных так, как они существуют в природе и изучающая их взаимозависимость и отношение каждого рода к его окружению. Она также изучает действия и взаимодействия живых существ и их реакции на внешние воздействия» [2, с. 555].

Украинские ученые считают экологию «комплексной наукой, которая изучает отношения растительных и животных организмов и их сообществ между собой и окружающей средой» [3, с.137].

Но экологические знания начал собирать и систематизировать еще первобытный человек. Вместе со знаниями формировалась и экологическая культура. «Культура экологическая – культура всех видов человеческой деятельности, так или иначе связанных с познанием, освоением и преобразованием природы; состоит из знаний и понимания экологических нормативов, осознания необходимости их выполнения, формирования чувства гражданской ответственности за судьбу природы, разработки природоохранных мероприятий и непосредственного участия в их проведении» [3, с. 241].

Во времена культуры Триполье-Кукутень происходило накопление экологических знаний и формирование основ культуры природопользования. Многочисленные археологические находки дают основание утверждать, что трипольские племена весьма успешно занимались земледелием и скотоводством, обожествляли явления природы.

О экологической культуре славян в древние времена мы можем узнать из пословиц и поговорок, обрядов и традиций, которые сохранились и дошли до наших дней. Наши предки очень почитали культ земли-кормилицы, о чем свидетельствует поговорка «Мать – сыра земля». О почитании воды, огня, растений мы узнаем из древних обрядов празднования Ивана Купала. Во время Рождества-Колядок на столе обязательно должны присутствовать два хлеба и плетеный калач. которые остаются на столе до Нового года. Два хлеба – символы Солнца и Месяца, калач – символ прадеда как культурного рыцаря, который к тому же есть символом первых земледельческих продуктов – золотой пшеницы и плетеного прядива (оба продукта скомбинированы под идеей наивысшего добра, полученного от Бога) [4].

Формирование экологической культуры невозможно без накопления системы знаний о живых организмах, о взаимном влиянии. Связь между живым организмами и средой их обитания была замечена и описана в Древней Греции и Риме. Емпедокл из Акраганта (Древняя Греция, 480 – 430 гг. до н. э.) описал связь растений со средой их обитания, Аристотель (Древняя Греция, 384 – 322 гг. до н. э.) в «Истории животных» привел классификацию животных, которые имеют цвет в зависимости от условий жизни.

На Украине со времен Киевской Руси большое внимание отводилось природоохранной работе. В «Поучении Владимира Мономаха детям» (1096 г.) находим слова о том, что нужно охранять поля. В «Русской правде» Ярослава Мудрого (начало XI в.) приведена система правовой оценки использования природных ресурсов и предусматривалось наказание за ущерб, причиненный окружающей среде. Так, за вред, причиненный диким зверям и птицам, наказывали так же строго, как и за ущерб, причиненный человеку.

Во время Гетьманщины (XVI XVIII ст.) эти природоохранные традиции сохранялись и расширялись. Формирование культуры природопользования распространялось на охрану лесов, охоту, рыбную ловлю, пчеловодство, садоводство.

У собрании Малороссийских прав (1807 год) указывается на необходимости охранять гнезда соколов и лебедей, поселения бобров.

Во времена феодализма вопросы отношения между человеком и природой стали предметом размышления знаменитого украинского философа Григория Савича Сковороды (1722 - 1794). В своих произведе-

ниях он описывает красоту природы и утверждает мысль, что для счастья человеку важно ощущать внутреннюю гармонию, а накопление материальных благ в излишестве приводит к деградации. Он утверждает, что лучше жить в бедности среди природы, чем гибнуть от пороков в большом городе.

Карл Линней в 1749 году заложил основы систематики, описал типологию мест существования («Экономика природы»). В том же году Ж. Бюффон в «Природной истории» высказал идеи изменчивости под влиянием окружающей среды. Экологические наблюдения Чарльза Дарвина во время кругосветного путешествия на корабле «Бигль» в 1836 году дали вспышку исследованиям природы и формирования экологической культуры.

В разных странах мира происходит постепенное накопление фактического материала и его теоретическое осмысление. В 1845 году А. Гумбольд сформулировал законы географической зональности и вертикальной поясности в распределении растений и животных в фундаментальном пятитомном труде «Космос». В 1875 в Австрии Е Зюсс ввел понятие «биосфера», в1877 году немецкий ученый К. Мебиус предложил термин «биоценоз». Датский ботаник Е. Варминг впервые в 1895 году использовал термин «экология» относительно растений, его коллега К. Раункиер продолжил поиски и в 1903 голу создал учение о жизненных формах растений. В 1910 году решением III Международного ботанического конгресса закреплен раздел экологии на экологию организмов (аутэкологию) и сообществ (синэкологию).

XX век внес немало открытий в экологическую науку и формирование экологической культуры. В 1911 году американец В. Шелфорд сформулировал закон толерантности, согласно которому лимитирующим фактором процветания организма (вида) может быть как минимум, так и максимум экологического влияния, диапазон между которыми определяет величину выносливости (толерантности) организма к данному фактору. В 1912 году русский биолог Г.Ф. Морозов выдает «Учение о лесе» – классическую работу по изучению лесных сообществ. Увеличивается и понятийный аппарат. В 1916 году Г.Н. Высотским введено в научное обращение понятие «экотоп» (совокупность экологических факторов и их режимов в пределах определенного однородного местопребывания, которую определяют соединением и взаимодействием компонентов неживой природы), в 1915 – И.К. Пачоский предложил термин «фитоценоз» (совокупность видов растений, которая сложилась исторически и существует на территории с более-менее однотипными климатическими, грунтовыми и другими условиями).

Видное место в становлении и развитии экологии как науки занимает В. И. Вернадский (1863 – 1945), организатор и первый президент Украинской Академии наук, основатель учения о биосфере и ноосфере, натуралист. В 1926 году он предложил термин «биосфера». «Биосфера – часть земной коры, атмосферы и гидросферы, состав, структура и энергетика в существенных чертах обусловлены прошлой и современной деятельностью живых организмов, которая существует со времен возникновения жизни на Земле» [4, с. 59], в 1944 году в его трудах детально разработано понятие «ноосфера». «Ноосфера – буквально «мыслящая оболочка», сфера разума, в пределах которой умственная деятельность человека стает главным определяющим фактором развития природы и общества» [4, с.282]. И хотя сам термин «ноосфера» предложил в 1927 году француз Э. Леруа, большая заслуга в осмыслении этого понятия принадлежит В. И. Вернадскому и Т. де Шардену.

Плодотворно трудились над экологической проблематикой в Советском Союзе. В 1942 году В. М. Сукачев предложил понятие «биогеоценоз», в 1963 – В. В. Сочава – «геосистема».

Ученые Соединенных Штатов Америки дали развитие представлению о трофических уровнях (Р. Линдерман, 1942), выдвинули идеи г1лобальной экологии в работах «Римского клуба» (Дж.Форрестер, Д. Медоуз, 1968), сформулировали четыре закона экологии (Б. Коммонер, 1971). Эти законы имеют очень большое значение для формирования экологической культуры, так как утверждают:

Все связано со всем;

Все должно куда то деваться;

Природа знает лучше;

Ничто не дается даром.

В 1953 году Ю. Одум (США) выдал одни из лучших учебников «Основы экологии» и «Экология», которые неоднократно переиздавались в разных странах мира.

В итоге можно сделать вывод, что накопление экологических знаний и на их основе формирование экологической культуры – важная международная проблема, к решению которой обращались ученые многих стран, так как одна отдельно взятая страна не в состоянии их решить, а от успеха зависит жизнь на нашей планете.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая энциклопедия / Под ред. С.Н. Южакова. СПб, 1905.Т.20
2. Encyclopedia Americana New-York – Chicago 1944Vol 9

3. Encyclopedia Britannica Cambridge 1911Vol 20
4. Мусієнко М. М., Серебряков В. В., Брайон О.В. Екологія. Охорона природи: Словник-довідник. – К.:Т-во «Знання», КОО, 2002. – 550 с.
5. Сосенко К. Різдво-Коляда і Щедрий Вечір. – К.: Український письменник, 1994. 286 с.

Андрушко Л.М.
(Украина, г. Львов)

САКРАЛЬНАЯ ТЕМА ЧАСОВНИКОВ ЛЬВОВСКИХ ТИПОГРАФИЙ XVII-XVIII ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИМ. АНДРЕЯ ШЕПТИЦКОГО ВО ЛЬВОВЕ)

В статье раскрыты художественные особенности Часовников Львовских типографий XVII – XVIII вв. Выяснены особенности иконографических схем сюжетов гравюр и иллюстративных заставок, технического оформления. Определен характер отделки и эволюция общих художественных приемов в отделке Часовников. В стиле орнаментальных украшений Львовских Часовников находим аналогии с мотивами миниатюр Украинских рукописных книг XV – XVI вв., в которых главное место занимают элементы античного и ренессансного искусства. Доказано, что художественно-орнаментальное убранство отличается особой пышностью и выразительностью, а иллюстрации Часовников отличаются особым отношением к канону в начале XVII века по сравнению с другими Часовниками этого периода других типографий.

Предметом данного исследования является отделка Часовников Львовских типографий XVII – XVIII вв., хранящиеся в коллекции отдела рукописей и старопечатей Национального музея им. Андрея Шептицкого во Львове. Музей был основан в феврале 1905 г. греко-католическим митрополитом А. Шептицким как частный фонд под названием «Церковный музей» для развития украинской культуры. На сегодня фонды музея насчитывают более 100 тыс. единиц, представляя вековые традиции развития украинского искусства и национальной культуры. Предметом особой гордости является наибольшая и самая полная в Украине коллекция средневекового украинского сакрального искусства XII – XVIII вв.

Уникальные памятники письменной культуры сосредоточены в сборнике рукописей и старопечатных книг, формирование которого началось со времени основания музея. Основу сборника заложили образцы, подаренные митрополитом А. Шептицким, а его пополнение на научной основе было продолжено профессором И. Свенцицьким. Обогатили коллекцию и дары деятелей культуры и просвещения, духовных лиц, а также сокровища из сборников Ставропигийского института, Львовской Греко-Католической митрополии и Капитула, общества «Просвита», Народного дома, Богословского научного общества, переданных в музей после 1939 года.

В коллекции представлены кириллические печатные Часовники, представляющие центры книгопечатания XV – XVIII вв. в Украине и за рубежом [12].

Украинские старопечатные книги, их тексты и оформления привлекали внимание И. Котляревского, Т. Шевченко, Н. Костомарова, И. Франко. В кругу внимания ученых углубился интерес к отдельным аспектам литургической литературы, в частности истории украинской гравюры и творчества некоторых ее мастеров. Первые основательные разведки появляются в XIX в. благодаря работе Я. Головацкого, И. Каратаева, М. Максимовича, П. Пекарского, Д Ровинского, В. Стасова, И. Сахарова, В. Сопикова, П.Строева, Ф. Титова, К. Широцкого. В. Ундольского, С. Яремич [6, с. 10]. Искусству оформления старопечатных и деятельности граверов-иллюстраторов книг посвящено и труды М. Бендюка, Д. Степовика, В. Фоменко, М. Видашенко, А. Юрчишин и других авторов [1, с. 14]; [15, с. 16]; [17]; [18]. За последние несколько десятилетий в ведущих научных учреждениях Украины были защищены несколько диссертаций, тесно связанных с темой исследования. Среди них – диссертация В. Фоменко «Киевская школа гравюры» [17], А. Юрчишин «Творчество гравера Ильи» [18], А. Овчаренко «Графический цикл» Патерика Печерского» 1661 г. в контексте украинской художественной культуры середины XVII – начала XVIII в.» и другие [8].

Цель статьи-раскрыть сакральную тему Часовников Львовских типографий XVII–XVIII вв., выяснить особенности иконографических схем сюжетов гравюр и иллюстративных заставок, особенности технического оформления. Определить характер отделки и эволюцию общих художественных приемов в отделке Часовников.

В течение XVI – XVIII вв. в Украине вышло 87 различных изданий Часовщиков в 25 типографиях. Однако часть из них не дошла до нашего времени и известна только из литературных и архивных источников. Согласно сводному каталогу украинских изданий, Я. Запаска и Я. Исаевича сегодня сохранено 71 издания в библиотеках и музеях Украины и за рубежом [3, с. 4]. Непосредственно в Украине находится 34 из них, то есть меньше половины. В библиотеках Львова насчитывают 28 изданий Часовников, из них в НМЛ

– 24. Наиболее широко в коллекции НМЛ представлены Часовники Киевских и Львовских типографий. Без внимания исследования остались отдельные книги коллекции, которые помещены в стационарной экспозиции, и доступ к ним затруднен. Ряд Часовников коллекции являются дефектными, часть являются точными переизданиями предыдущих, поэтому в исследовании анализируются не все Часословники.

Как видим, печатные Часослов конца XVI – XVIII вв. являются редкими изданиями, потому что в результате своего назначения они могли сохраниться у коллекционеров, и то зарубежных, а также ученых, интересовавшихся славянскими языками. На родине же Часовники зачитывались до дыр, ибо ими пользовались очень часто, и они выводили не одно поколение людей в мир письменности.

Развивая традиции художников миниатюры рукописной книги и учась на лучших образцах граверного искусства других стран Европы, украинские мастера гравюры XVI – XVIII вв. создали настоящие художественные шедевры в искусстве оформления книги [9]; [11]; [12]; [19]. А благодаря тому, что на Украине книгопечатанием занимались отдельные меценаты, городские братства, крупные монастыри, наши книги отличаются чрезвычайным самобытным разнообразием, индивидуальными приметами отделки, неповторимыми национальными чертами.

Бесспорно, на характер отделки влияла также эволюция общих художественных стилей, поэтому в отделке Часовников XVI в. преобладают элементы античного и ренессансного искусства, с середины XVI в. в убранство Часовников постепенно входит реалистичное изображение.

В XVIII в. на Украине бурно развивается стиль барокко, который плодотворно повлиял на расцвет гравюры [7, с. 27-48]. На ее развитие повлияла эволюция граверных техник. В XVI – XVIII вв. Это была техника дереворит, в начале XVII века. В некоторых львовских и киевских изданиях начали использовать технику мидьориту, которая в XVIII в. полностью воцарилась в граверном изображении Часовников, а в конце века многие из мастеров овладели техникой офорта [19, с. 103-126].

В печати использовали черный и красный цвет, в зависимости от предпочтений той или иной типографии, предпочитали в граверном оттиске по белому или черному полотну.

Постепенно в украшении украинской книги в целом, а в Часовнике в частности, вырабатывается определенный набор художественных элементов, таких как инициалы, заставка, концовка, титул и т.п. Некоторые из них Украинская книга унаследовала еще от рукописной: инициалы, заставки и концовки. Однако достижениями печатной книги стали текстовые иллюстрации, титулы и форты.

Во второй половине XVII – XVIII вв. наступает небывалый расцвет украинского граверства. Это было время национально-освободительной борьбы украинского народа против польского порабощения, утверждения национального самосознания. Все это давало большое вдохновение украинским художникам.

Вторая половина XVIII века была завершающим этапом в развитии древней украинской гравюры, постепенно переросла в реалистичную графику XIX в. А высокий художественный уровень украинских старопечатных изданий плодотворно повлиял на дальнейшее развитие печатного и графического искусства. Его образы и формы стали примером для творчества современных мастеров книги. Галицкие типографии находились в эпицентре исторически определяющих процессов духовной жизни тогдашней Украины. Галицкие мастера, художники и граверы выработали богатый арсенал своеобразных, только им присущих, формально-образных выразительных средств, композиционных, содержательных и иконографических приемов, что придавало Часовникам самобытность. Львовские типографии в XVII веке выпускают Часовники, поскольку существовала в них большая потребность.

Рассмотрим художественные качества сохраненных экземпляров изданий Часовников того времени. Особое внимание в художественном оформлении Украинских Часовников уделялась титульному листу, где основным мотивом была прямоугольная рама в форме античной арки-портала с классическими растительными орнаментами, которая была характерна для львовских и Острожских изданий. Позже в оформлении титулов киевских и черниговских изданий введено изображение сооружений монастырей, соборов, святых. Большую роль играл и фронтиспис – страница, помещенная на обороте титула, на который в основном подавали герб, связанный с тем лицом, на чьи средства издана книга, или с местом издания.

Большое значение в Часослове имеет форту. Только в Книге Нового завета появляется титульный лист, набранный более крупным шрифтом, чем основной текст, и помещен в дереворитную отделочную рамку. В украинском книгопечатание возникает новый тип обрамления титульного листа – так называемая форта, которая возникла в контексте ренессансного искусства. Слово «форта» означало ворота, двери. Ворота, своеобразная триумфальная арка на титульном листе, как будто отделяет книгу от остального мира и приглашает читателя войти в мир образов и идей книги [8, с.100-101].

Часовники с любовью украшали прямоугольными и П-образными заставками, которые размещали перед началом текстов и разделов. В ранних книгах они имели растительный орнамент, а впоследствии их композицию стали дополнять многофигурными элементами, сюжетами из окружающей среды и сюжетами на библейскую тематику.

Главное место отводилось сюжетным гравюрам – иллюстрациям, которые художественно дополняли текст, а в зависимости от смысла и композиции листа, были самых разных размеров – от совсем миниатюрных (2x2 или 1,9 x2,4 см) до больших гравюр на целый лист, что придавало Часовнику особенно нарядный вид. Например, в Острожских изданиях Часовников Ивана Федорова буквы, покрытые черным или белым орнаментом, киевские имеют сложные разнообразные орнаментально-сюжетные композиции [8, с.102].

Все графическое оформление Часовника было органично и гармонично объединено в единое целое. Избитые доски с гравированными украшениями, металлические формы, клише берегли, ремонтировали, реставрировали и использовали снова и снова, передавали из типографии в типографию.

Иконографическая система Львовских Часовников исследуемого периода была не консервативной, она не замерла в своем развитии, а активно дополнялась за счет творческого переосмысления достижений западноевропейского искусства мастерами, воспитанными на национальных традициях. В поиске эстетической ценности произведений осуществлялась попытка проникновения в скрытые пласты культурного контекста, где значимость или ценность предметов оказывается не как имманентная самым предметам, а как характеристика, выражающая широкий круг мировоззренческих представлений. Это особенно касается иллюстраций в богослужебных книгах и Часослове. Несмотря на контроль духовенства за соблюдением канонической содержания сакрального произведения, смысл этот не оставался неизменным. В сакральные произведения привносились индивидуальные оттенки, которые, не раз трудно уловить через устойчивость общего содержания. Но именно они и являются особенно важными для исследователя, поскольку отражают связи произведения с тогдашней средой. В подборе сцен и сюжетов, в акцентировании на одних и затушевывании других отражается конкретная тенденция. Особый интерес при изучении характерных признаков львовских Часовников составляет сравнения ее с живописью, и прежде всего, с алтарями Галицких храмов, составляли относительно сформированные комплексы с присущими только им национально-выразительными художественными иконографическими особенностями [7, с. 88-109].

О первом издании Часовника 1608 года, напечатанном типографией Ставропигийского братства во Львове, известно лишь из послесловия второго издания 1609 года, единственный из сохранившихся экземпляров которого находится в России. Его отделку составляют пять иллюстраций – «Сошествие св. Духа» (л. 88 н.), «Благовещение » (л. 89 н.), «Царь Давид» (л. 136 н.), «Поклонение волхвов» (л. 139 н.), «Рождество Христово» (л. 146), заставки, концовки, инициалы и выливные украшения.

Во Львове в типографии братства в 1642 году вышло в свет новое издание Часовника. Его декоративное убранство было тщательно продумано, и стало образцом для последующих переизданий этой книги. Печать Часовника осуществлена в две краски, а страницы обрамлены сложными рамками. Издание украшено 23 иллюстрациями, двадцать из которых имеют заставочний характер. Они созданы львовскими граверами, которые подписались монограммой «BF», «BFZ», «BFЗ» и мастером Геронтия, и отличаются ренессансным убранством. По его титульной форте в форме портала в верхней части изображено Успения Богородицы.

Отчетливо выявлена конструкция изображения сцены «Преображение» в лаконичной заставке Часовнику 1642 году. Привычного в иконе деления «Христос - Илья с Моисеем - апостолы» – нет, из общей группы подписанных действующих лиц отделено выделяется только фигура Христа. Чтобы передать впечатление Фаворского света-сияние вокруг Христа на абстрактном фоне, художник снова вынужден обратиться к изображению мандорлы, которая, однако, в композиции чрезвычайно проста и лаконична – круг с центричной штриховкой.

Среди известных Часовников в сюжете «Распятие» четыре предстоящими изображены в Часовнике 1642 года. Последняя композиция отличается отсутствием обязательных символов. Подавляющее большинство ксилографических «Распятий» содержали изображение черепа Адама, символическое значение которого раскрывалось в то время в многочисленных апокрифах. Голгофа была, по концепции теологов, одновременно и местом распятия – и горой Череп, в которой был похоронен первый грешник – Адам. Также почти всегда изображали затемненные Солнце и Луна, как символы Нового и Старого Заветов, или Церкви и Синагоги [13, с. 308].

Особенно богатым и интересным является Месяцеслов, вышедший в типографии братства в 1642 году. Было выпущено в свет отдельно 307 экземпляров Месяцеслова, кроме 1 105 экземпляров, присоединенных к Часослова. Месяцеслов интересен для читателя своей уникальностью, поскольку на сегодня это единственное известное издание и сохраняется в частной сборке. Месяцеслов известен еще и таблицей пасхалий, переданной патриархом Константинопольским и Александрийским кн. Константин Острожский. Печать осуществляется в две краски. Издание украшено гравюрами: «Рождество Богородицы» (ПО), «Введение Богородицы», «Зачатия св. Анны» (В02),«Рождество» (В02) и др. В основном гравюры представлены заставкового типа. Некоторые гравюры – с монограммами граверов и датой. Отдельные заголовки напечатаны по-гречески [1, с. 53-54].

В Часовниках и других образцах Галицкой книжной гравюры редко изображали «Моление» с большим количеством персонажей, хотя определенные образцы были. Таким примером может служить Деисис из заставки к львовскому Часовнику 1642, где, кроме большого количества персонажей, единые для книжной гравюры «Моление», был использован образ Христа Вседержителя на престоле, что довольно необычно. Интересно, что заставка небольшая по размеру 25х105 мм, а вмещает изображения фигур в полный рост. Важно, что в полный рост фигуры святых в молении не характерны для искусства византийской традиции. Справа от Христа, склонившись, стоит Мария Дева, по левую – Иоанн Предтеча. Несколько в стороне за ними плотными группами изображены апостолы и святые - по семь с каждой стороны. Необычным в этой гравюре является и то, что за Богородицей изображены две женские фигуры. Возможно, в этой иконографической схеме мы видим продолжение композиции росписей Лавровский церкви, на западной стене которой содержится сцена предстояние. Можно предположить, что композиция заставки определенным образом перекликалась со сценой Страшного Суда, в которой одесную престола изображалось преимущественно несколько фигур, каждая из которых представляла соответствующий чин – праведных жен, мучеников и т.д. [1, с. 53-54].

В каталоге старопечатей Я. Запаска, Я. Исаевича указывается, что 1 105 экземпляров «Месяцеслова» позже были присоединены к «Часослову полууставному», изданного в том же году братской типографией [3]; [4]. Я. Запаско и Я. Исаевич подают данное издание как чрезвычайную библиографическую редкость. В библиотеках и сборниках это издание отсутствует. В каталог книга включена с упоминания в АЮЗР (Архив юго-западной России, издаваемый Временной Комиссией для разбора древних актов. К., 1889- 1904. Ч. 1 т. 11, с. 541.).

Следует заметить, что самые значительные с точки зрения богословия персонажи изображались в византийском искусстве, как правило, фронтально. Окружающие их персонажи изображались значительно свободнее, часто в три-четвертных разворота, чем подчеркивалось особое значение основных фигур. Нередко изображения Христа и Богородицы или и других святых могли быть болем крупными. Таким образом, формы в иконе наделены не пространственными, а аксиологическими признакам, выражающих степень достоинства. В профиль изображались, как правило, негативные персонажи, изредка второстепенные, и животные. Л. Успенский считал, что причиной того, что святых не изображали в профиль, была необходимость сохранения прямого общения между верным и святым. По мнению выдающегося богослова, «профиль в какой-то степени прерывает непосредственное общение».

Итак, подводя итог, отметим, что Часовники Львовских типографий XVII-XVIII вв., хранящиеся в коллекции отдела рукописей и старопечатей Национального музея во Львове имени Андрея Шептицкого является уникальным явлением искусства печатной книги того времени. В стиле орнаментальных украшений Львовских Часовников находим аналогии с мотивами миниатюр Украинский рукописных книг XV–XVI вв., в которых главное место занимают элементы античного и ренессансного искусства. Находится в них и абстрактное геометрическое плетение, что иногда встречается вместе с растительными мотивами в рукописной книге.

В поэтическом воображении граверов часто сочетаются красный и черный цвета. Тактично, с любовью применял их мастер и в Часослове, вводя в черный текст красный цвет. Когда же использовались орнаменты в заставках и инициалах однотонные, то воспринимались как серебряная чернь на бархатночерном фоне. Заставки созданы граверами в Львовских Часовниках, отражают особенности украинского декоративного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бендюк, М. Рідкісне видання «Місяцеслова» / М. Бендюк : Острозький краєзнавчий збірник. – Острог, 2008. – Випуск 3. – С. 53-54.
2.Жолтовський, П. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. / П. М. Жолтовський ; відп. ред.: Я. П. Запаско ; АН Української РСР, Музей етнографії та художнього промислу . – К. : Наукова думка, 1983 . – 179 с.
3.Запаско, Я., Ісаєвич, Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні / Я.П. Запаско.Кн. друга, Ч. 1. – Львів: Вища школа, 1984. – 360 с.
4.Запаско, Я., Ісаєвич Я. Д.Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні / Я.П. Запаско. Кн. друга, Ч. 2. – Львів: Вища школа, 1984. – 280 с.
5.Зінченко, С. Колекція видань Івана Федоровича в збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / С. Зінченко // Острозький краєзнавчий збірник. Вип. 5 / Держ. іст.-культ. заповідник м. Острога, Остроз. наук.-краєзн. т-во ім. кн. Острозьких. – Острог : СПД Свинарчук Р. В., 2012. – С. 410-422.
6.Каратаев, И. Описание славяно-русских книг, напечатаннѣх кирилловскими буквами с 1491 по 1652. / И. Каратаев–Т.І.–СПб., 1883.
7. Овсійчук, В. Малярі перехідної доби. Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петрахновича. // Записки НТШ – Т. 227. / В.А. Овсійчук – Львів, 1994. – С. 88-109.
8.Овчінніков, В. Історія книги: Еволюція книжкової структури / В.С. Овчінніков. – Львів: Світ, 2005. – 436 с.

9.Петрушевич, А. Каталог церковнословянских рукописей и старопечатних книг, находящихся на археологическо-библиографической виставке в Ставропигийском заведении / А.С. Петрушевич. Львов, 1888. – 120 с.
10.Ровинский, Д. Русские гравери и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств / Д.А. Ровинский.– Москва, 1870. – 360 с.
11.Свєнціцька, В. Українська народна гравюра ХУІІ-ХУІІІ ст. // Народна творчість та етнографія. / В.І. Свєнціцька – К 1965. – № 5. – С.47-50.
12.Свєнціцький Іларіон. XXV літ діяльности Національного Музею [Текст] : / Двайцятьпять-ліття Національного музею у Львові: Зб. під ред. директора музею І. Свєнціцького./ І. Свєнціцький – Львів, 1931. – С.12.
13.Стасенко, В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу [Текст] / В. В. Стасенко ; Українська академія друкарства, Львівська академія мистецтв. – К. : Видавничий центр "Друк", 2003. – 334 с.: іл.
14.Степовик, Д. Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі. /Д. В. Степовик – К.: Мистецтво, 1975. – 135 с.
15.Степовик, Д. Українська графіка ХУІ-ХУШ століть. Еволюція образної системи./Д. В. Степовик – К.: Наук, думка, 1982.
16.Степовик, Д. Українська гравюра бароко /Д. В. Степовик. – К.: Видавництво "КЛІО", 2012. – 495 с.
17.Фоменко, В. Київська школа гравюри /середини 1610-1718 рр./ В.М. Фоменко //Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. – К., 1993. – 18 с.
18.Юрчишин, О. Творчість гравера Іллі. / Дис. канд. мистецтвознавства. – К.: Українська академія мистецтв, 1996. С. 17.
19.Юхимець, Г. Мідні гравійовані дошки Оверкія Козачковського з колекціїНаціональної бібліотеки України імені В. І. Вернадського // Рукописна такнижкова спадщина України. Вип. 13. / Г. М. Юхимець – К., 2009. – С. 103 – 126.

Ануфриев О.М.
(Украина, г. Киев)

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НЕКРАСОВЦОВ-СТАРОВЕРОВ В НИЗОВЬЯХ УКРАИНСКОГО ДУНАЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ПОЛИЭТНИЧНОСТИ И ГЛОБАЛИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Украинское Придунавье,– уникальный район относительно изучения проблемы функционирования национальных культур, – отражает на себе сложный процесс взаимодействия и взаимовлияния этнических сообществ в регионе, дает возможность проследить на уровне этносоциокультуры проблему межнациональных отношений.

Этнокультурные признаки национальных сообществ рассматриваются как:

1. специфические только для данной культуры;
2. ассимилируемые культурные заимствования, переосмыслении в духе культурной традиции;
3. явления, которые характерные для многих этнических культур.

Этнокультурный процесс – это не только идентификация человека к определенной национальности, но и его представление относительно своего народа, его характерных черт (национальные стереотипы), культуры, языка, территории обитания, исторического прошлого и тому подобное. Именно этот процесс наиболее интенсивнее происходит в этнически смешанных районах, к которым в первую очередь принадлежит Придунавье.

Сосуществование разных народов с устоявшимися парадигмами мышления и мировосприятия на протяжении определенного времени наложило отпечаток на своеобразие этого региона, определило процесс взаимодействия более интенсивнее на этнокультурах народов этого края.

Постоянное сосуществование этносов обусловило и определеннымобразом определило пестроту, нетождественность сохранения этнических архетипов в сознании народов региона, более того, усложнило процесс закрепления этнических признаков молодежи.

Социокультурные факторы района Придунавья на протяжении ХХ в. все более активно влияли на этносоциокультурное сознание людей, которое формировалось в условиях полиэтничной среды.

Этнокультурные социологические исследования, которые проводились нами постоянно, начиная с 1990 г. до 2015 г., дали возможность проследить динамику этнических индикаторов культуры в повседневном существовании людей района, позволили определить те изменения, которые наметились в городской и сельской среде и в частностиуроссиян-староверов.

В нашем исследовании важно было зафиксировать не только наличие этнических элементов в структуре самосознания, но и определить то место, которое респонденты отводят этничности в общей системе составляющих компонентов социальнойидентификации личности.

В первую очередь это относится к такой ситуации, когда, невзирая на существенное уменьшение определенных признаков традиционной культуры и исчезновенияих из быта современной жизни, народы, вместе с тем, выявили, в зависимости от конкретного этноса, разный уровень сохранения этнической среды,

который, хотя и латентно, но при потребности может обновить определенную связь с родиной-автохтоном. В регионе прослеживается явная тенденция к закреплению архетипных этнодифференцированных признаков каждого этноса. Это связано с тем, что активные попытки уничтожить традиционную среду с помощью интеграции и внедрения в сознание хотя и родственного, но этнически другого народа, новых стереотипов существования и поведения, выявили совсем противоположные тенденции, которые можно рассматривать как защитную реакцию этносуществования народов региона.

История поселения россиян в Придунавьиделится на два периода. Первый из них: конец XVII – начало XVIII в., а другой – II пол.XVIII – и I пол. XIX ст. Первыми поселенцами были беглые староверы, которые прятались от преследования православной церкви на окраинах русской империи. Поселялись в регионе также и крепостные, убегая от солдатчины и господ, участники и крестьянских восстаний, потомки беглых стрелков. Надо отметить, что это были небольшие группы переселенцев которые, как правило, рассеивались среди местных жителей. Второй период наиболее численый,он был связан с историческим событием: присоединение к русской империи Бессарабии в 1812 г. и берет свое начало от донских казаков, названных в честь атамана Игната Некрасова, который оставил Дон после расправы над крестьянским восстанием под руководством К. Булавина (1707–1708 гг.) и поселились сначала на Кубани, а позже и на берегах низовья Дуная. В 1775 г. после отмены Запорожской Сечи определенная украинская численность казаков также обратила внимание на эту местность, что было предопределено и географическим расположением, определенными историческими, экономическими, политическими факторами. Исторические перипетии украинских казаков и некрасовцев складывались нелегко: сначала староверы и задунайские запорожцы долгое время были на военной службе у турецкого султана и вели военные баталии против русской империи, позже не прекращались определенные споры между собой. Главные причины этих недоразумений,по нашему мнению, связаны с религиозной маркированостью и спорами на право вылова рыбы. Вследствие этого запорожцы захватили Верхний Дунавець и большая часть некрасовцев оставили низовье Дуная, продвинулись на север балканского побережья. Последствия русско-турецкой войны являлись определяющим в судьбе староверов, ведь они получили разрешение от русской империи на поселение на левом берегу Дуная. Некрасовцы-староверы поселились в городе Измаил, с. Старая и Новая Некрасовка, с. Жебриянь, в молдавских селах Киргани и Кирхани (Кагульский район). Местные жители сегодня активно употребляют термин «липовани», который, по нашему мнению, имеет такое объяснение.

1. Староверы-последователи учения мономаха Филипа, который не признавал молитву за царя и таинство брака, назывались местным украинским населением пилипонами, которое на протяжении веков изменило название на «липоване».

2. Староверы во время преследований прятались в липовых лесах, отсюда «липовани». Староверы Придунавья принадлежат к белокриницкой церкви, которая имеет несущественные расхождения из православной церковью. Разница заключается в первую очередь в особенностях проведения службы, в активном использовании старопечатных книг воссозданныепо никоновским образцам. Церковная служба и религиозные обряды староверов являетсяважным рудиментом идентификации, одеяние священника имеет также свои особенности. Верующий-старовер в церкви чувствует себя к какой-то мере хозяином молитвы: поет не только клирос, а все верующие, все участники действия в церкви, староверы отбивают обязательное количество земных поклонов. Надо отметить, что в старообрядской церкви мирянам всегда принадлежит намного большая роль, чем в православной церкви, (белокриницкая церковь вызнает только иконы византийского образца(существенной чертой староверов украинского устья низовья Дуная является склонность верующих к религиозной обрядности, хотя религиозная догматика очень редко привлекает внимание рядовых верующих). Бог большинством верующих представляется в виде «небесного судьи и законодателя», который ассоциируется с суровым законом, который необходимо всем последовательно и непрестанно выполнять, ведь большая часть глубоко верующих староверов воспринимает всю свою жизнь в качестве непрерывного продолжения обряда. Красноречивым является тот факт, что веруя, староверы очень редко обращаются к богу с какими-то конкретными практическими просьбами. Все они разрешают свои проблемы самостоятельно, без вмешательства к этому богу, о потустороннем не думают вообще. Принадлежность к обряду, то есть определенная форма выявления религиозности,может быть заменена имитацией, потому что важным является сам процесс действия, сохранения формы. Характерной чертой староверов Придунавья является убеждениев личной исключительности, что дало россиянам сформировать прочность характера староверов, их стойкость инастойчивость, которая нередко принимает форму обычного упрямства.

Эти факторы этносуществования староверов Придунавья можно считать определенными этноконсервантами, ведь именно они, переносясь вновую этносреду, побуждалиэтническую общность к сохранению этнокультурного лица в полиэтничной среде, определили стойкую тенденцию к закреплению в сознании людей архетипных представлений. Религиозное архетипное мышление россиян-староверов региона настолько глубоко погрузилось в подсознание людей, что они, невзирая на изменение социокультурных ре-

алий, определяет быт людей, их психику и деятельность, ведь «архетип является фигурой, который в процессе истории повторяется там, где свободно проявляется творческая энергия... /.../ Они есть в определенной мере... психическими осадками несметных переживаний подобного типа» [7, с. 34]. Они усредняют миллионы индивидуальных элементов опыта, дают, таким образом образную картину психической жизни этносуществования староверов Придунавьяих обрядодействий, и посвященные определенным событиям в жизни человека (рождения, предвидения судьбы свадьбы, смерть и тому подобное), а также зимняя календарная обрядовость, которая выявила стойкую тенденцию к закреплению в сознании людей, при отсутствии развития весенней, летней, осенней обрядности. Это говорит о лишь частичном сохранении языческих представлений, обычаев вбудничной жизни староверов Придунавья. Конечно, на это повлияло образ жизни старовера, его зависимость от религиозного мышления. Новогодние праздники у староверов тесно связаны с идеей колядования-пророчества благосостояния на будущее, которое является характерным для славян вообще и восточных непосредственно, да идругие обрядовые действа, такие как новогоднее гадание, проводы зимы и тому подобное, является существенным рудиментом стереотипов россиян-староверовв регионе.

В этом процессе чувствуется родство и типичность этих явлений. Во время рождественских праздников молодежь собирается небольшими группами и ходит по улицы от дома к дому, поет при этом новогодние песни-колядки. Важный мотив колядки – конкретные пожелания тому, кому поется колядка.

Вхозяина дома велись бы жеребятки.
Велись бы ребятки, велись бы поросятки
Велись бы телятки, велись бы козлятки
Велись бы ягнятки, велись бы утятки
Велись бы цыплятки.
с. Ст. Некрасовка. Решетняк И.

Конечный мотив колядки – требование вознаграждения за добрые и искренние пожелания. Нашло отражение в быту староверов сегодня и девичье гадание, во время которого поют в соответствии с действием песни, так называемые в русском фольклоре «подблюдные песни». Почти полностью сохранился и обряд проводы зимы в поселках россиян-староверов, который хранит основные компоненты этого обряда автохтонного русского фольклора. Свадебный обряд староверов наиболее полно отражает религиозные представления и стереотипы староверов россиян. Согласно канона, новобрачный и невеста должны быть целомудренными. Свадьба происходила исключительно осенью – после сбора урожая. Сначала о свадьбе договариваются родители новобрачного и невесты, или молодой парень со сватами посещает дом девушки не меньше как за месяц до свадьбы. Свадьба происходила в два дня. Наиболее торжественный и важный день в жизни молодых воскресенье, который за старинным обычаем был рассчитан для людей зрелого возраста – семейных людей. Для молодежи использовалась суббота – день прощания с юностью перед вхождением в взрослую жизнь. Начинался девичник в Придунавье в два часа дня. В отдельной комнате стоял стол, где находились семена, орехи, печенье, вино. Позже начинается ужин: картофельный соус. С правой руки девушки сидит ее лучшая подруга, а слева – сестра парня. Во время угощения все девушки поют свадебные песни, кроме невесты, которая по обыкновению, должна в этот день быть особенно грустная. Позже девушки оставляют невесту и идут посещать дом новобрачного, по пути к которому поют песни; после чего они возвращаются к невесте, которая встречает их в своем дворе.

Девушки становятся вокруг новобрачной, которая прощается с дружкой, или с подружками, и при этом грустят и плачут.

Кукуй кукушка не умолкаясь
Немного тебя куковать
От Великого дня до Петра...

После этого дальнейшеедействие, происходит в комнате, куда приходит новобрачный с несколькими ребятами и подарком (печенье, орехи в платочке). Девушка встречает его, приветствует и целует. Дружка во время этого торгуется с парнем, требует выкуп. Парень и девушка остаются в комнате, а все другие выходят на двор, где танцуют и поют. «Девичник» заканчивается тем, что невеста провожает новобрачного во дворе. В воскресенье в первой половине дня родители девушки семейной иконой в руках благословляют молодых и все идут в церковь. По завершению обряда венчания молодых встречают родители парня и также со своейсемейной иконой. Праздничный обед продолжается до конца вечера (важной чертой в свадебном обряде служит необходимость держать платок после венчания женихоми невестой во время возвращения в дом парня). Символизирует единство на всю жизнь. Надо напомнить, что расторжение брака даже сегодня в этих селах встречается очень редко, что говорит об определенных традиционных символических стереотипов в сознании людей низовья Придунавья.

Интересным является у староверов обычай «выкуп за косу», который активно применяется во время свадебного действа в воскресенье во время обеда. Новобрачный должен выкупить приданое невесты. Дальнейшие действия происходят вечером: когда сваты наливают вино в четыре стакана, подвязывают красной лентой и ставят на свадебную тарель. Красный цвет символизирует целомудрие девушки. Дарования молодых происходит в понедельник, когда молодожены на подводе посещают жилище своих друзей и принимают подарки. Этим действием и заканчивается свадьба у староверов Придунавья. Особое внимание староверы края уделяют рождению ребенка и крестинам. Для этогоребенка несли в церковь. Священник наполняет водой купель, где и происходит обряд крещения. Вода должна быть холодной, даже зимой (считалось, что младенца согревает св. Дух (после крестин тридня нельзя купать. Это делалось для того, чтобы ребенок был освящен св. Духом). Во время празднования избегали особенного шума и пьянства. Важным в обрядовой памяти староверов есть обряд захоронения, который также окрашен религиозной атрибутикой, выполнение которой является обязательным и необходимым условием в грядущем (потустороннем) мире.

Анализируя в целом традиционную культуру староверов украинского устью Придунавья можно констатировать, что она наперекор разным этнических процессам сохранила свою уникальность, влияет непосредственно на этносуществование молодого поколения россиян.

Этнокультурное существование россиян в Придунавье обозначено определенными дисперсными расселениями староверов, в которых и сегодня достаточно четко прослеживается закрепление собственных стереотипов поведения, ментальности, конкретных обычаев и так далее.

Главное, как засвидетельствовали определенные этносоциологические исследования, заключается в том, что сегодня межэтнические и интегративные процессы в регионе способствуют созданию феномена инкультурации: усвоению психоэтнических и социопобутовых ориентаций, психокультурных укладов и норм жизни разных этносов Придунавья, который отражается на модусе мышления этой среды в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1.Государственный архив Одесской области. - Ф. 1. Управление НовороссийскогоБессарабського генерал-губернатора - Оп.248. – Д.2771.-Стр.. 6-8.

2.Государственный архив Одесской области. - Ф. 252. Одесская контораиностранных поселенцев Южного края России. - Оп.1. - Д.37,46,87,243.

3.Государственный архив Одесской области. - Ф. 1. УправлениеНовороссийского Бессарабського генерал-губернатора - Оп.248.- Д.2771.

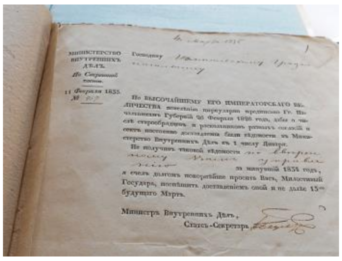
4.Филиал ДАОО в г. Измаиле. - Ф.56. Канцелярия Измаильскогоградоначальника- - Д..43, 48, 87.

5. Филиал ДАОО в г. Измаиле. - Ф.93. Сельский приказ колонииБолград. - Д.91.

6.Филиал ДАОО в г. Измаиле. - Ф.136. - Измаильский центральный карантин.-Д.214.

7.Жизнь этноса : социокультурные очерки. - К., 1997

Иллюстрации:


Министерство Внутреннихъ Дѣлъ.
11 Февраля 1835.
Министръ Внутреннихъ Дѣлъ,
Статсъ-Секретарь

Анцыповіч М.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАДЫЦЫЙНА - ІНАВАЦЫЙНАЯ СУТНАСЦЬ МАСТАЦТВА

Катэгорыі “традыцыя” і “інавацыя” маюць якасна розны характар, але пры тым яны маюць адну і тую ж сацыякультурную аснову. Само існаванне традыцыі і навацыі ў грамадстве непазбежна дапускае дынаміку інавацыйнага працэса, які праяўляецца ў крызісных формах “інавацыйнага хаоса”, “сутыкнення цывілізацый”, дэмадэрнізацыі і сацыякультурнага нэатрадыцыяналізма. Працэс іншабыцця традыцый – гэта з’ява гістарычна бесперапынная, яна перманентна спараджае сябе і ўзнаўляецца на кожным этапе трансфармацыі грамадства. Тым не меней, цэнтрам іх перакрыжавання як і раней застаецца чалавек, які з’яўляецца і суб’ектам традыцыйна - інавацыйнага кантыныўма, і, адначасова, аб’ектам, на якога скіраваны ўсе формы грамадскай свядомасці.

Мастацтва не падпарадкавана ніякай знешняй мэтазгоднасці, што прыдае яму свабоду чыстай спекуляцыі; разам з тым практычная скіраванасць мастацтва, якое пераапрацоўвае матэрыяльныя элементы ў ходзе іх кампаноўкі, забяспечвае яму ўздзеянне на свет. На розных этапах гістарычнага развіцця ў розных грамадствах і культурах пад мастацтвам разумеюцца падчас выключна розныя феномены. Успрыняццё самога паняцця “мастацтва” гістарычна зменліва: яно надзелена як экстэнсіўным характарам, г. зн. можа пашырацца, ўбіраючы тыя з’явы, якія раней да мастацтва не мелі аніякіх адносін, так і выбарча абмяжоўвае кола тых з’яваў, якія раней адносіліся да мастацтва. Напрыклад, у 60-я – 80-я гады ХХ ст. быў асэнсаваны і апісаны феномен культурных індустрый. Да іх былі аднесены сферы памежжа міжгаліновай дзейнасці, якія знаходзяцца на мяжы розных напрамкаў сучаснай вытворчай актыўнасці: архітэктура, мастацкі антыкварны рынак, рамёслы, дызайн, мода, вытворчасць кіна і відэапрадукцыі, праграмаванне, ў тым ліку стварэнне забаўляльных інтэрактыўных праграм і кампутарных гульняў, музыка – выканальніцкае мастацтва, выдавецкая справа, тэле- радыё- і Інтэрнэт вяшчанне, рэклама.

Існуе іерархічная традыцыя, або шкала, ўздоўж якой размешчаюцца віды мастацтва. Паводле М. Крукоўскага, выразна выступае паступовае аслабленне матэрыяльнага і ўзмацненне духоўнага пачатку ў паасобных канкрэтных мастацтвах па меры пераходу ад дызайна да мастацкай літаратуры. У выяўленчым мастацтве, напрыклад, можна вылучыць тры такія жанры: скульптура, жывапіс і графіку. Скульптура мае яшчэ пакуль рэчыўнасць: гэта калі не сам матэрыял, то рэальная форма, аб’ём, светлацень, а то і колер. “На карціне трохмернасць прасторы ўжо траціць матэрыяльную рэальнасць, яна становіцца ідэальнай, ўяўнай, хоць гэта яшчэ і не чыстае ўяўленне з псіхалагічнага пункту гледжання. Застаецца яшчэ колер і светлацень. У графіцы знікае і гэта: знікаюць і колер і нават уяўныя аб’ёмы і рэльефныя формы. Застаецца фактычна адна толькі лінія ды калі – нікалі чорна – белы насычаны колер” [5,с.148].

Змест паняцця “мастацтва”(від, роля і характар) дэтэрмінуецца тым, што кожная дакладная культура падразумевае пад гэтым паняццем, г. зн. функцыянаванне мастацтва і прызнанне артэфактаў “творамі мастацтва” злучаных ні з нейкай нязменнай іх сутнасцю, а з сацыякультурным кантэкстам іх бытавання. У сувязі з гэтым паняцце “мастацтва” нельга азначыць раз і назаўсёды: яно зменьваецца разам з тыпам культуры, ў якой функцыянуе. Цяжкасці азначэння мастацтва выклікаюццатым, што непрыняццё актуальнага мастацтва тымі яго даследчыкамі і спажыўцамі, якія пераносяць класічныя ўяўленні аб мастацтву, якое было сфармавана ў Новы Час, на сучасны мастацкі матэрыял. І на сённяшні дзень надзённа гучаць словы Р. Дэкарта аб тым, што “на працягу многіх стагоддзяў філасофія ўзгадоўвалася найлепшымі галавамі чалавецтва, але,негледзячы на гэта, ў ёй і цяпер няма ніводнага палажэння, якое не выклікала б спрэчак, а значыць і не былі б сумніўныя” [3,с. 13]. Кожны культурны перыяд стварае сваё ўласнае мастацтва, якое немагчыма паўтарыць. Імкненне ўдыхнуць жыццё у мастацкія прынцыпы мінуўшага можа ў лепшым выпадку выклікаць мастацкія творы, па аналогіі мёртванароджанаму дзіцяці. Напрыклад, “спробы выкарыстаць грэчаскія прынцыпы ў тагачасным мастацтве могуць ствараць толькі формы падобныя з грэчаскімі, але сам твор застанецца бездушным на ўсе часы. Мы не здольны ні адчуваць, як старажытныя грэкі, ні жыць іх унутраным жыццём” [4, с. 11].

У адрозненні ад “закрытых” паняццяў у логіцы і матэматыцы, паняцце “мастацтва” (як іншыя эмпірычна – апісальныя і нарматыўныя паняцці) – “адкрытыя” паняцці. Гэта значыць, што ў сувязі з узнікненнем новых форм мастацтва нельга ўстанавіць шэраг яго неабходных уласцівасцей, што ўмовы выкарыстання гэтага паняцця зменлівы. Прызначэнне мастацтва – пазбаўляць нас ў царстве прыгожага ад абстрагавання, зрабіць палёгку нам у сканцэнраванні нашай увагі. Усё тое, што мы ў сферы прыроды абстрагуем ці жадаем абстрагаваць у нашым розуме ад прадмета ці ад групы розных прадметаў,у адносінах часу ці прасторы. Мастацтва сапраўды абстрагуе: яно прадстаўляе нам прадмет ці сукупнасць прадметаў у такой якасці і злучнасці, якія толькі дапускаюць магчымасць адчування, якое і павінна быць імі выклікана.Узнікае

заканамернае пытанне: ці магчыма ўвогулле, ў прынцыпе тэорыя мастацтва як лагічная дэфініцыя? "Не" адказвае "аналітык", тэорыя мастацтва лагічна немагчыма, так як у мастацтве няма і на можа быць сістэмы неабходных і дастатковых уласцівасцей" [2, с. 35].

Сімвалічная форма не статычна, а выступае як дынамічны працэс. Філасофія сімвалічных форм – гэта філасофія творчасці: сімвалічная форма ўяўляе з сябе працэс самой творчасці. Творчы акт стварэння сімвалічнай формы ў мастацтве падобны з аналагічнымі працэсамі мовы і навукі. Толькі тут здзяйсняецца гэты спосаб не праз лагічнае здумленне і тэарэтычнае паняцце, а з дапамогай чыстай формы "гештальт".У адрозненні ад лагічнай класіфікацыі на роды і віды, дзе падпарадкаванне ідзе па ступені ўсеагульнасці, раздзяленне ў мастацтве застаецца бліжэй да асноўнага прынцыпа самога жыцця, а менавіта зберагаючы свежасць і непасрэднасць індывідуальнага жыцця.

Важнейшай катэгорыяй, праз якую антычныя аўтары рабілі спробу высвятліць сутнасць мастацтва, было "ўпадабленне"(мімезіс). Адным з бяспрэчных значэнняў тэрміна "мімезіс" была – выява. Згодна Арыстоцеля выява выконвае розныя функцыі. Па – першае, пазнавальную і лагічную, так як яны даюць "веды" ; суглядаючы іх можна "вучыцца і разважаць".

Але што ўпадабляе (пераймае) мастак у сапраўдным мастацтве, што ён капіруе? Ён не падражае ні аднаму зыходнаму прадмету – рэальнаму, таму,што знаходзіцца перад яго вачыма. Чалавек здольны толькі капіраваць першавобраз прадмета, а не сам прадмет. Але першавобраз нябачны, як з яго можна капіраваць? Згодна Арсланава, "так, як падражае чалавек у танцы – містэрыі. Ён нічога не капіруе, ён творыць і творыць абсалютна свабодна, падобна таму, як жанчына родзіць дзяцей, а паэт – вобразы сваёй фантазіі, так як рухі танцуючага чалавека, не паўторваюць літаральна ні аднаго рэальнага руху ў прыродзе, ці то руху чалавека, жывёліны, ці то хаду планетаў, ён не капіруе, а падражае ў платонаўскім сэнсе слова" [1, с. 67]. А, менавіта, падражанне ў Платоназ'яўляецца адначасова актам нараджэння (творчасці): ўсе рэальныя прадметы, якія ёсць падражанне ідэям, з'яўляюцца ў выніку злучэння матэрыі і логаса.

Мастацтва зменьвае як абрысы культурнай прасторы, так і антрапалагічныя характарыстыкі чалавека: яно трансфармуе і ўзбагачае і візуальны і цялесны вопыт, што ў цэлым спрыяе паглыбленню ўяўленняў чалавека аб самім сабе. Само паняцце "сучаснае мастацтва" характарызуецца шматзначнасцю: ў вузкім сэнсе яно з'яўляецца сінонімам "актуальнага мастацтва"; ў канкрэтным значэнні як мастацтва, якое мае пэўныя часавыя межы (19 -21ст.). Чалавек кантактуе са светам пры дапамозе пачуццяў (зрок, слых, смак, ошчуп, учуянне). Яны "вокны", якія не толькі ўдзельнічаюць у працэсе мастацкай камунікацыі, пад час якой чалавек сустракаецца з творамі мастацтва, але і задаюць самыяўмовы яе магчымасцей. Успрыняццё розных відаў мастацтва дапускае задзейнічанне пэўнай сферы пачуццяў – зроку (візуальнае мастацтва), слыха (музыка), ці таго і другога разам (тэатр). Роля мастацтва ў фармаванні візуальнага вопыта чалавека заключаецца ў тым, штоўпрацэсе мастацкага ўспрыняцця чалавек суглядае нейкі фрагмент быційнасці, які ўбачыў іншы чалавек – мастак. Свет, убачаны вачыма Другога, можа супадаць з нашымі ўяўленнямі аб ім, а можа істотна ад яго адрозніваца. У любым выпадку праз сугляданне выявы фрагмента света ўбачанага не намі, а іншым (мастаком), мы пашыраем і дапаўняем уласны візуальны вопыт. Мастак стаіць у межах з'явы: ён візуалізуе тое, што без яго засталося б нябачным, але пры гэтым ён ніколі не выходзіць з перадбачанага, так як любое перадбачанне ў самой аснове мае штосці ўжо візуалізаванае.

У розныя гістарычныя перыяды мастацтва апялявала ці то да эсенцыі (сутнасці) чалавека, ці да яго экзістэнцыі (існаванне). Антрапалагічны эфект мастацтва характарызуюцца ў розныя гістарычныя перыяды то як імкненне да "вельмі чалавечнага", то, наадварот, – да дэгуманізацыі, але шмат у чым гэтыя адзнакі залежаць ад масштабаў разумення самога феномена чалавека. Класічнае мастацтва ў асноўным ішло "па слядах" асноўных наяўных светапоглядных установак,выступаючы ў якасці іх квінтэсенцыі, інтэрпрэтуючы ўжо існуючыя ўяўленні чалавека аб самім сабе. Яно выступала ў якасці рэальнасці, якую ствараў чалавек, які знаходзіўся пад уплывам пэўных ідэалагем. У 20-м стагоддзі мастацтва перастала задавальняцца падобнай роллю: яно непасрэдна ўдзельнічае ва ўсіх напрамках пошука, які вядзе чалавек у экзістэнцыяльным, сацыяльным, пазнаваўчым, метафізічным сэнсах, г. зн., паступова трансфармуецца з сілы творчай у сілу стваральную. Гэтая сітуцыя характарызуе нейкі новы стан быційнасці чалавека: яно робіцца больш эксцэнтрычным, плюралістычным, поліэкранным, віртуальным. Сфера культуры ў цэлым разглядаецца як сімвалічна – знакавая вобласць чалавечай дзейнасці.

Роля мастацтва ў культуры неадназначная. У сітуацыі ўстойлівасці мастацтва, як правіла, ўвасабляе ў сябе сістэмы каштоўнасцей і ідэалаў, якія складаюць спецыфіку дадзенай культуры, з'яўляецца іх носьбітам і праваднікам. У сітуацыі сацыяльнай нестабільнасці, якая цягне за сабой змену ідэалагічных асноў мастацтва, яно (мастацтва) імкнецца да разбурэння таго, што раней пільна абярагалася. Нігілістычны пафас мастацтва спрыяе звяржэнню папярэдніх эстэтычных, этычных каштоўнасцей, уяўленняў аб ісціне, аб сапраўднасці існуючага малюнка свету. Яно болей не падтрымлівае існаваўшы ў межах пэўнай культуры

“фармат чалавека”, а энэргічна яго разбурае, адначасова мастацтва папалярызуе новыя каштоўнасці і новы вобраз чалавека.

Інавацыя не нясе ў сабе разрыва з традыцыяй, яна арганічна ўплятаецца ў яе змест і з’яўляецца пэўнай часткай апошняй і адначасова нясе ў сабе зародак навацыі. Інавацыя для сучаснага грамадства з’яўляецца спосабам збераджэння ўстойлівасці, спосабам ўзнаўлення ў ва ўсіх сферах жыцця, ў тым ліку і творчага. Само жыццё грамадства ёсць супярэчлівае адзінства традыцый і навацый. У грамадска – гістарычным працэсе інавацыі праяўляюць сябе ў поўным аб’ёме толькі ў навацыі. Р. Дэкарт адносна дыялектычнай узаемасувязі паміж традыцыяй і інавацыяй адзначаў: “ мы ніколі не бачым, каб у горадзе разбуралі ўсе дамы з адзінаю мэтаю перабудаваць іх на іншы капыл і зрабіць вуліцы прыгажэйшымі; затое мы бачым, як многія зносяць свае маёнткі, каб іх перапланаваць, а часам нават вымушаныя гэта рабіць, калі іх падмурак не надта трывалы і яны рызыкуюць абрынуцца самі па сабе” [3, с.18].

Актуальнае мастацтва – гэта мастацтва, якое ствараецца з сярэдзіны 60 – х гадоў ХХст. па сенняшні дзень і якое суправаджаецца мастацка – тэарэтычным дыскурсам. У другой палове 1960-х гадоў адбываецца распад стылёвай парадыгмы мастацтва і стылёвай логікі яго развіцця, мэтанаратыўны дыскурс зменьваецца плюралізмам мастацтва, тэорый і практык. Гэта азначае не “канец мастацтва” як такога, а толькі вычарпанасць нашых колішніх уяўленняў аб логіцы, дынаміцы і заканамернасцях яго развіцця. У сучасных апісаннях мастацтва прыходзіцца адмаўляцца ад спробаў генералізуючых ведаў, ад пабудовы мадэляў рацыянальнага і мэтаскіраванага хода развіцця мастацтва, ад татальнай і паслядоўнай яго эвалюцыі, раскрыцця яго канчатковых прычын, ад тлумачэння яго нязменнай унутранай сутнасці.

Унутраная інтэнцыя актуальнага мастацтва з яго крытычным і самакрытычным характарам – гэта пастаянная трансгрэсія: не столькі пераадольвання межаў паміж мастацтвам і філасофіяй, мастацтвам і навукай, мастацтвам і палітыкай, сацыяльным праектаваннем, колькі ўключэння іх у сферу сваёй кампетэнцыі. Актуальнае мастацтва змяшчае глядача ў асобную сітуацыю, якая дапускае з’яўленне мастацтва, націск якога змяшчаецца на індывідуальны і непаўторны асабісты вопыт, у адрозненні ад класічнага мастацтва. З 1990-х замест сацыяльных і палітычных змяненняў сучасныя мастакі вучацца абжываць свет лепшым спосабам; замест утопій будучага яны скіраваны на ўстанаўленне мікратопій у сучасным. Мікратопія – гэта альтэрнатыўныя свабодныя сацыяльныя прасторы, якія не звязаны з ужо існуючымі сацыяльнымі інстытутамі і зонамі кантактаў. Актуальнае мастацтва пераходзіць да сацыяльнага канструявання, спрабуе стварыць прастору альтэрнатыўных сацыяльных адносін, якія дапаўняюць пануючыя ў сучаснай культуры формы сацыяльных сувязяў. Мастацва, як форма духоўнага засваення рэальнасці, дынамічна адрэагавала на тыя змяненні і пачало мадэляваць новую форму сацыяльнасці.Творы актуальнага мастацтва неўяўляемы па-за кантэкстам усяго корпуса суправаджаючых іх мастацка – тэарэтычных тэкстаў, якія прадэцыруюцца агентамі свету мастацтва.Толькі авалоданне мастацка – тэарэтычным дыскурсам дазваляе адэкватна выявіць якасць рэалізацыі мастака, а ў сілу гэтага, і якасць самога твору. Вынікае, што актуальнае мастацтва патрабуе падрыхтаванага глядача, які ўсвядамляе, як трэба ўспрымаць творы сучаснага мастацтва.

У супрацьлегласць утапізму авангарда актуальнае мастацтва не ставіць сваёй мэтай адлюстроўваць сацыяльную рэальнасць, зменьваць, ці фармаваць уяўныя рэальнасці. Яно пераходзіць да сацыяльнага канструявання, імкнецца ствараць альтэрнатыўныя формы дзеяння і сацыяльных адносін, альтэрнатыўныя прасторы, якія ствараюцы ініцыюючь новую рацыянальнасць.Такое становішча спраў зрабілася магчымым па некалькіх прычынах: у другой палове ХХст. шмат хто з мастакоў пачалі ствараць мастацкія праекты – штучна канструяваных сітуацый, у якіх галоўную ролю выконваюць рэцыпіенты, іх інтэрсуб’ектыўныя ўзаемаадносіны. “Культура саўдзелу” таксама дапускае новую форму інтэрсуб’ектыўных адносін, якая дапамагае дасягаць узаемаразумення для больш гарманічнага суіснавання аднаго з другім. У “культуры саўдзелу” цэнтральным механізмам канструявання сацыяльнай агульнасці робіцца пачуццё судатычнасці рэцэпіентаў, заснаванае не на ашуканству, а на раздзяленні агульнай сітуацыі, дзейнасці і эмоцый.

ЛІТАРАТУРА

1. Арсланов, В. Теория и история искусствознания. Античность. Средние века. Возрождение . М., 2015.
2. Басин, Е. Я. Искусство и логика. Очерки из истории философско – эстетической мысли. М., 2012.
3. Дэкарт, Рэнэ Развагі аб метадзе як правільна накіроўваць свой розум і шукаць праўду ў навуках. Мінск 2007.
4.Кандинский, В. О духовном в искусстве М., 1992.
5.Крукоўскі, М. І. Філасофія культуры. Уводзіны ўтэарэтычную культуралогію. Мінск, 2000.

Бабицкая О.П.
(Российская Федерация, г. Новокузнецк)

ОСОБЕННОСТИ МЕХАНИЗМА ТРАНСЛЯЦИИ ИЗ ИСКУССТВА В НАУКУ (НА ПРИМЕРЕ ФЕНОМЕНА «КРАСОТА» («ПРЕКРАСНОЕ»)

В статье рассматриваются представления о красоте и ее высшей инстанции – прекрасном. С целью выявления особенностей механизма детерминации трансляции рассматривается ее трансляция из области искусства в область науки.

Первоначально зафиксируем представления о красоте и прекрасном в области искусства и в области науки, а затем рассмотрим трансляцию этих представлений из области искусства в область науки с целью выявления механизма детерминации процессов трансляции.

К настоящему времени в обыденной культуре и сознании, искусствоведении, эстетике и философии, а также в области науки исторически сложилось представление о красоте и прекрасном как неком культурном феномене, которое на вербальном уровне не имеет четко выраженной лингвистической единицы, слова с однозначно интерпретируемым содержанием. Собственно, такие лингвистические единицы – красота, прекрасное исторически существуют достаточно давно, но их содержание различным образом менялось от эпохи к эпохе. Интуитивно их содержание вполне распознаваемо в социокультурном континууме. Их лексическое значение вследствие полисемии достаточно размыто.

В обыденной культуре, как наиболее простом уровне социокультурного континуума, содержание слова красота и его синонима – в этом случае слова прекрасное, фиксируются их следующие значения:

- красота – совокупность качеств, доставляющих наслаждение взору, слуху;
- красота – красивые, прекрасные места (в природе, в художественном произведении);
- красота – нечто приятное, доставляющее удовольствие, удовлетворение;
- красота – нечто хорошее, яркое, светлое и т.п.;
- прекрасное – это очень красивое, очень хорошее;
- прекрасное – это то, что воплощает красоту, соответствует ее идеалу;
- прекрасно как словоформа прекрасного обозначает значение согласия – хорошо, да, ладно [4, с. 260, 504].

Как видно из изложенного, лексическое значение слов красота и прекрасное выступает как многоаспектное в своем содержании – предметном, гедонистическом, нормативном (как идеал), коммуникативном (как согласие), внутренней динамике (прекрасное – высшая степень красоты).

В истории философии, а затем эстетике (с XVIII в. – возникновения эстетики) чаще используется термин прекрасное.

Краткий экскурс в историю Древнего Египта и Древней Греции выявляет множество граней красоты и прекрасного. Пропуская по определенным причинам Средние века, обратим внимание на трактовку красоты и прекрасного в эпоху Возрождения и Просвещения. Гуманисты Возрождения видели красоту в самой природе, обусловливающую радость при ее восприятии. Внешние формы тела, его пропорции и, прежде всего, золотое (гармоническое) сечение подчеркивали его художественную правдивость. Красота связывалась с нравственностью, с этикой, истиной, добром.

С возникновением эстетики как отдельной философской дисциплины все большее распространение получает мысль о том, что красота основывается на мере, гармонии, симметрии. Она сфера свободы духа, совершенство формы и глубины содержания. Она отражает динамику человеческой культуры, этапы ее становления.

Представленный реестр интерпретаций красоты и прекрасного в определенной исторической последовательности, конечно, не исчерпывает всех граней красоты и прекрасного, но улавливает достаточно распространенные. Выделим для наших целей главные ее интерпретации в истории культуры и эстетики:

красота и прекрасное – это космическое совершенство и всеобщая гармония Вселенной, она вечно меняется и обновляется;

красота и прекрасное – объективное качество предметов, которому присущи величина, пропорции, порядок, совершенство формы и глубина содержания;

красота и прекрасное основываются на мере, гармонии, присущие вещам;

красота внутренне связана с добром, истиной, благом, полезностью, т.е. репрезентирует взаимосвязь эстетики, этики, прагматики, акценты в этой взаимосвязи расставляет конкретно-исторический этап в развитии культуры и общества.

Представленные лексические значения слов красота и прекрасное указывают на концептуальный характер представлений о красоте и прекрасном или в терминологии известного искусствоведа Е. Г. Яковлева – это эстетические категории, выражающие определенные объективные состояния, т.е. указывающие на процесс или деятельность [7, с. 39].

Интерпретация красоты и прекрасного в достаточной полноте отражает понимание современной эстетики и иллюстрируют тот факт, что история взглядов на красоту и прекрасное нашла свое отражение в эстетике. Разумеется, в работах других современных авторов найдем весьма существенные различия в интерпретации прекрасного, но это не удивительно, ибо сам феномен прекрасного многогранен.

Зафиксированные аспекты в интерпретации красоты и прекрасного – онтологический, гносеологический, социальный, выявленные развитием философии, представлениями о культуре, формированием и развитием эстетики применительно к нашей проблематике можно интерпретировать следующим образом: красота и прекрасное как идеальные субстанции; красота и прекрасное как модусы этой идеальной субстанции; красота и прекрасное как разделительная линия, граница между этой идеальной субстанцией и противоположной ей – некрасивостью, уродливостью, безобразностью и т.п.

Подобная интерпретация достаточно репрезентативно обозначает понимание красоты и прекрасного в науке. Так, известный исследователь творчества в науке А. Н. Лук исследуя специфику творчества французского ученого А. Пуанкаре отмечает, что последний не разубеждался в том, что в подсознании нет логических критериев истины, но зато возникшие в подсознании идеи всегда красивы и красота в этом случае служит критерием отбора идей [5, с. 51]. Т.е. красота выступает источником и критерием отбора научных идей. Представления о красоте в науке – это указание на источник красоты – гармонию мира, т.е. красота – это модальность реальности. Ему как бы вторят такие известные математики, как Д. Нейман и Г. Вейль, на что обратил внимание М. Клайн, известный американский математик.

Достаточно определенно о красоте в науке высказался немецкий физик В. Гейзенберг. «То, что математическая структура, а именно рациональное отношение чисел является источником гармонии, было, безусловно, одним из наиболее плодотворных открытий, сделанных в истории человечества вообще. Гармоническое согласие двух струн создает прекрасный звук. Из-за беспокойства, связанного с неразрешенностью звука, человеческое ухо воспринимает диссонанс как помеху, консонанс же, гармонический покой – как нечто прекрасное. Тем самым математическое отношение оказывалось источником прекрасного» [2, с. 271

Приведенные интерпретации свидетельствуют о том, что красота понимается либо как источник истины, либо красота является собственно модусом объективной реальности, а ее источником – гармония. Эти интерпретации характеризуют генетическое поле представлений о красоте.

Красота и прекрасное имеют не только генетическое поле, но и поле функционирования. В своем функционировании красота и прекрасное указывают на свои связи с моралью, непрерывностью, порядком (Холтон); на связи с эстетическим, полезностью (Пуанкаре); результативностью, полезностью, с гармонией, математическими законами (Клайн); но связи с простотой и завершенностью, с понятным и ясным, с идеальным, с единством вещей, с завершенностью и абстрактностью, с многогранностью связей между вещами, с правильным и целым (целостностью), практичностью, с материальным единством мира (Гейзенберг) [2], [3], [5], [6].

Таким образом, интерпретации такого культурного феномена как красота и прекрасное в искусстве и его теоретическом осмыслении в философии, эстетике, культурологии с одной стороны, и с другой стороны – в науке, имеют как общее, так и различное. Это различие обусловлено трансляцией красоты и прекрасного через области демаркации искусства и науки, что приводит к изменению их смысла и ценностного значения в культурных процессах, детерминация которых обусловлена «работой» семантической матрицы трансляции.

Миграция представлений о красоте и прекрасном осуществляется по траектории, включающей феноменологическую – поиск, конвертирование, ассимиляция; языковую, семиотически-знаковую – имя, термин, категория, понятие (концепт); семантическую, выражающую динамику смысла. Движущей силой динамики смысла выступают процессы интеграции науки и искусства в общекультурном, социокультурном, социальном пространствах.

На феноменологическом уровне миграция красоты и прекрасного в науку из искусства обусловлена поиском критерия, разделяющего знание и незнание, научное знание о чем-либо от общекультурных и обыденных представлений об этом. На это указывали приведенные выше суждения А. Пуанкаре, Д. Нейман, Г. Вель через слова, значения которых бы выразили соответствующее требование к научному знанию, к науке.

Поиск слов на этом уровне осуществляется за счет контрарной антонимии – красивое уравнение и уравнение, вызывающее отрицательное эстетическое восприятие; за счет синонимии – гармония мира –

гармония чисел; метонимии – красивое как правильное, полезное и красивое – кристалл правильной формы; метафоры – гармония – золотое сечение и т.п. Иными словами, на феноменологическом уровне происходит описание источника знаний, механизма его репрезентации, результата. Через лексическое значение слов происходит описание научной деятельности, которое являет собой, в данном случае, способ организации смысла, т.е. происходит осмысление науки как области культуры через соотнесение с такими областями, как, например, искусство или религия. В этом случае верхней границей смысла, лексическим значением слов красота и прекрасное выступает континуум культурных, социальных, духовных артефактов и артеактов, например культовых практик, сходных с действиями алхимиков или астрологов, т.е. метасмысл. Нижней границей осмысления науки, ее смысла выступают ее ценности как производительной силы, социального института, процесса получения знаний и т.п. Это составляет основу восприятия науки как составляющей общего мировоззрения, как общей гармонии бытия.

Языковой или семиотически-знаковый уровень на котором происходит следующая ступень трансформации лексического значения слов красота и прекрасное являет себя через поиск терминов, в которых бы объяснялось лексическое значение слов красота и прекрасное в профессиональной деятельности ученого, получало бы наименование результатов деятельности: гармония, отражающаяся в простых математических законах (Г. Виль); красота и полезность классической математики (Д. Нейман); симметричность законов электродинамики, приведшая к открытию позитрона (П. Дирак) и т.д. Красота и прекрасное в процессе словообразования – полезность, простота, симметричность и др. из группы эстетических категорий (концептов) трансформируются в профессиональные термины физики, кристаллографии, математики и т.д. Эти термины служат языковыми, знаковыми средствами для объяснения научных проблем и фактов. Но так как объяснение – это механизм способов организации смысла, то объяснение, как средство осмысления профессиональной деятельности и ее результатов, позволяет сформировать научное миросозерцание гармонии мира, реальности того фрагмента бытия, с которым имеет дело конкретный исследователь, вооруженный соответствующими «приборами» и специальным терминологическим аппаратом. Все это формирует метасмысл как верхней границы смысла лексического значения перечисленных терминов. Нижней границей смысла терминов – полезности, простоты, симметричности, гармонии и других репрезентантов красоты и прекрасного выступают ценности конкретной науки – ценности тех или иных теорий, экспериментальных фактов и достижений, эффективность принятых познавательных и методологических установок и пр. Все это вместе взятое ориентирует, воспитывает определенное миросозерцание у профессионалов в научной деятельности.

На семантическом уровне лингвистическое значение слов красота и прекрасное обнаруживает себя через такие лингвистические единицы как слово – идеал и словосочетание – эстетический вкус. С семантической точки зрения их можно наименовать «социальным представлением», которое было использовано в свое время известным советским исследователем Л. И. Бондаренко в работе «Основные этапы становления сознания» (1979), правда, по несколько иному вопросу. Оправданием этого слова и словосочетания выступает отмеченная в науке аналогия: человек в своем индивидуальном развитии проходит те же этапы, что человечество в целом, а значит и его культурные задатки. Автор следующим образом описывает генезис социального представления. «Формирование социального представления прошло от конкретно-чувственного, наглядного до представления, носившего уже в значительной степени абстрактный характер. Люди, несомненно, овладели рядом закономерностей – эмпирических (в нашем случае эстетических – О. Б.), но уже выделенных из конкретной ситуации действия» [1, с. 182].

Действительно, это во многом напоминает работу ученого, отошедшего от непосредственной своей, либо концептуально-понятийной, либо от экспериментально-практической деятельности. В этом случае он охватывает работу, проделанную им или научным сообществом как бы со стороны единым целостным взглядом, осмысляет ее. Тем самым задается метазначение лексическому значению слов – идеал, эстетический вкус, задается метасмысл «социальному представлению». Ибо понимание есть порядок выбора, правило выбора, регулятив выбора механизмов организации смысла. Образуется вектор смыслообразования. В то же время надо иметь в виду, что понимание некоторого лексического значения, определяемое метасмыслом, фиксирует, транслирует определенные, а в нашем случае, общекультурные и общесоциальные ценности, ориентированные на миропонимание как понятийный, интеллектуальный, а в нашем случае – эмоционально-чувственные аспекты мировоззрения. Иными словами, метасмысл – верхняя граница смыслообразования, функционирования самого смысла, обусловленность смысла метасмыслом.

Семантический уровень – заключительная ступень в трансформации красоты и прекрасного из искусства в науку выражается, как уже отмечали, в формировании эстетического вкуса ученого. Как справедливо отмечает Е. Г. Яковлев, что «в процессе объединения чувства и мысли происходит гармоническое взаимодействие эмоционального и рационального, что специфически выражено в эстетическом вкусе как единстве чувства и идеала. Это делает эстетический вкус таким феноменом, в котором универсально со-

единяются три уровня познания: живое созерцание, абстрактное мышление и действие. Он является как бы субординирующим звеном между ними, уже тяготеющим к полноте эстетического идеала, но еще не оторвавшимся от эстетически чувственного.

В этом – своеобразие структуры эстетического вкуса, существующей как целостная интровертивно-экстравертивная неустойчивость, как внутренне противоречивое и вместе с тем единое эмоционально-рациональное состояние, как чувственно-интеллектуальная духовность, дающая художнику ориентиры к действию» [7, с. 209].

В заключение можно сказать, что при трансляции таких лексических единиц как красота и прекрасное происходит изменение их лексических значений в определенном интервале. На феноменологическом – они выступают как эстетические категории, верхней границей которого является метасмысл – осмысление красоты и прекрасного в культуре, обществе; а нижний – это их ценности в культуре и искусстве. На языковом, семиотически-знаковом – они выступают как термины в профессиональной деятельности ученого, метасмыслом будет осмысление значения и роли красоты и прекрасного в их конкретном проявлении – это симметрия, совершенство, полезность и др. в науке, нижней границей, т.е. ценности в деятельности ученого – поиск истины, выбор определенных теорий, концепций и пр. На семантическом – красота и прекрасное выступают в форме «социальных предписаний» – эстетический вкус, эстетический идеал, нижней границей будет континуум эстетических вкусов, эстетических идеалов, характерных для конкретно-исторической эпохи в культуре и обществе. Если метасмысл задает алгоритм формирования смысла в рамках лексического значения лексических единиц, его глубину и сложность, то нижняя граница – ценности, ценностные ориентации расширяют поле смысла, совокупность его значений, акцентируют исследователя на его включенности в социокультурные процессы эпохи, в конкретную историко-культурную ситуацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко Л. И. Основные этапы становления сознания (Логическое и историческое в генезисе сознания) / Л. И.Бондаренко. – Киев: Высшая школа, 1979. – 200 с.
2. Гейзенберг В. Шаги за горизонт: Пер. с нем. / сост. А. В. Акутин; Общ. ред. и вступ. ст. Н. Ф. Овчинникова. – Москва: Прогресс, 1987. – 386 с.
3. Клайн М. Математика. Утрата определенности: Пер. с англ. / М. Клайн / Под ред., с предисл. и примеч. И. Я. Яглома. – Москва: Мир, 1984. – 434 с.
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов; под ред. Н. Ю. Шведовой. – Изд. 17- е, стереотип. – Москва: Рус. яз., 1985. – 795 с.
5. Проблемы научного творчества. Сборник аналитических обзоров. Автор обзоров канд. филос. н. А. Н. Лук. – Москва: ИНИОН, 1982. – Вып.2.- 163 с.
6. Пуанкаре Анри О науке: Пер. с франц. / Анри Пуанкаре. – Москва: Наука. Главная редакция физико-математической литературы, 1983. – 560 с.
7. Яковлев Е. Г. Эстетика: Учебное пособие / Е. Г. Яковлев. – Москва: Гардарики, 1999. – 464 с.

Бабий Л.В.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ИЗДАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ИСКУССТВУ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРОЙ США И КАНАДЫ В ХХ ВЕКЕ

В ХХ веке эмиграционная волна, охватившая многие народы, коснулась и украинцев, которые волей разных исторических и общественно-политических событий, очутившись за пределами родной земли, в частности в США и Канаде, различными способами, в том числе и благодаря книгоиздательскому делу, сохраняли свои национальные традиции, обычаи, родную речь, сокровища литературы и искусства.

Один из редакторов первой эмиграционной украинской газеты «Свобода» Нестор Дмытрив учреждает первое издательство книг. За семь лет (1896 – 1903) им было издано 30 книг небольшого формата, авторами которых были представители галицкой интеллигенции в эмиграции. Книги первых издательств («Свобода», «Слово» и «Читальня») помогали украинцам на чужбине изучать родной язык, историю, литературу, культуру и искусство, содействовали формированию украинской национальной идентичности за рубежом. Мирон Сурмач – первый в США украинский продавец книг и издатель, владелец музыкального магазина на Манхеттене в Нью-Йорке и известный организатор украинской культурной жизни в диаспоре [31]. Он был владельцем книжных магазинов «Сичовый Базар» (1918 – 1927) и «Сурма» (с 1927), а также издателем книг, месячника «Базар» (1921 – 1922), украинских грампластинок, почтовых открыток с украинскими мотивами. Позже М. Сурмач издавал произведения писателей, композиторов диаспоры, организо-

вав издательство «Surma Book and Music Company». Оно издало сочинения композитора Николая Фоменко – цикл пьес для фортепиано на украинские темы «Моя радуга» (1952), большой сборник украинских народных песен – «СУРМА» (1982) [30].

Накануне Первой мировой войны издательская деятельность украинской диаспоры в США и Канаде возрастает. Это обусловлено созданием большого количества политических, общественных, просветительских, профессиональных, культурных организаций и обществ, которые пропагандировали свою деятельность благодаря печатным органам. В Виннипеге (Канада) успешно функционировал «Украинский издательский союз» (1909). Его редакторами были Ярослав Арсенич и Тарас Фарлей, которые напечатали труд «Культура, национальность и ассимиляция» П. Понятенка [16, с. 219-222].

После Первой мировой войны новая волна украинской эмиграции, в частности представителей интеллигенции – бывших солдат украинских армий и работников, административных и культурных институций, содействовала созданию в США сети издательств. Активно занимался издательством украинской музыкальной и театральной литературы в диаспоре Г. Смолинский, который выпускает в 1917 – 1919 гг. серию из пяти альбомов украинских народных песен для хора и соло [9, с. 822].

Во время Второй мировой войны многие издательства прекратили свою деятельность. Но в конце 40-х – в начале 50-х гг. XX века издательская деятельность украинской диаспоры США и Канады возобновилась. Создание новых научных, общественно-политических, профессиональных, молодежных организаций обусловило быстрый рост печатного слова и новых издательств. Начало «холодной войны», обострение противостояния двух систем – тоталитарной советской и демократичной американской – также содействовали улучшению издательского дела и книгоиздания украинской диаспоры. Оно осуществлялось на современном техническом оборудовании, что положительно отражалось на внешнем виде книжных изданий.

Новая страница в истории украинского издательского дела в Канаде была открыта известным издателем Иваном Тиктором. Бывший создатель и владелец концерна «Украинская Пресса» во Львове, очутившись в Канаде, создает личное издательство и реализует большие издательские проекты – переиздание фундаментальных львовских изданий – в т.ч. «Истории украинской культуры», что стало знаменательным событием в истории издательского дела украинской эмиграции. Именно в этом издании был сделан глубокий обзор достижений Украины в искусстве. Одной из главных задач украинской диаспоры США и Канады было знакомство англоязычного мира с лучшими образцами украинского искусства. Ценным стало издание «Книги деятелей украинской культуры – участников Первой встречи украинских мастеров искусства Америки и Канады с общественностью 3-5 июля 1954» [11]. Здесь были собраны почти три сотни биографий, портретных фото и автографов деятелей украинской культуры в Канаде и США. Это издание стало первым биографическим словарем, который и сегодня представляет важную документальную ценность. В конце 50-х гг. в Канаде действовало около двух десятков издательств. Главными издательскими центрами украинской диаспоры были Виннипег, Торонто, Эдмонтон, Йорктон. В эти годы в украинских издательствах США и Канады возрастает выпуск книг по искусству. После вышеупомянутого форума в Торонто (Канада, 1965) была основана Ассоциация деятелей украинской культуры (АДУК) в Нью-Йорке. Она ставила своей целью объединение творческих личностей всех направлений культуры, которые отстаивают принцип суверенитета украинской нации, ее духовную самобытность, развитие традиций национальной культуры. С этой целью АДУК издавала литературу по искусству. Ассоциация издала альбом художницы Надежды Сомко, которая имела персональные художественные выставки в Италии, Югославии, Аргентине, Канаде [27]. В альбоме представлены 34 репродукции ее работ (скульптура и живопись), преимущественно на историческую тематику. Совершенная колористика, техника создания исторических образов были ценным вкладом не только в украинскую, но и в американскую культуру.

Украинцы в Канаде и США активно работали по сохранению национальных культурных традиций, популяризацией творческих наработок деятелей искусства. Активно действовала Канадско-украинская фундация искусства (КУМФ), Объединение украинских деятелей искусства в США (ОМУА), которые издавали книги, посвященные украинскому искусству и его творческим личностям. Так, КУМФ издавала буклеты и каталоги художественных выставок, в частности, Емельяна Мазурика [1], мировой выставки деятелей искусства [25] и др. Под редакцией С. Гординского была издана книга о выставке украинского искусства с частных коллекций и собрания Фонда в Канаде и США к столетию со дня рождения А. Архипенко [2]. Произведения искусства отражали различные школы и направления украинского искусства в диаспоре и в Украине – от традиционных до наиболее модерных. Среди произведений выставки – работы выдающихся художников М. Ивасюка, И. Труша, А. Новакивского, А. Архипенко, О. Сорохтея, Ф. Гуменюка, О. Залывахи и др.

В 1951 г. была основана ОМУА – профессиональная организация украинских деятелей искусства за океаном. Ее руководителями в разное время были скульптор Сергей Литвиненко, художники Святослав Гординский, Петр Андрусив, Любомир Кузьма и др. Благодаря этой организации в Америке действуют не-

сколько художественных украинских школ-студий. За время своего существования ОМУА организовала в Нью-Йорке немало совместных и индивидуальных художественных выставок, которые сопровождались выпуском каталогов и книгой творчества украинских деятелей искусства [10]; [12]; [22].

Одним из наиболее активных авторов книг по украинскому искусству был известный искусствовед Святослав Гординский. Он принадлежал к тем универсальным творческим личностям, которые внесли весомый вклад в популяризацию украинского искусства и освещению его взаимосвязей с западной художественной культурой. В своих работах он поднимал разные проблемы искусства, в частности, художественной стилистики, цвета и формы, манеры исполнения, общие вопросы изобразительного искусства в разрезе истории и современности. Искусствовед проанализировал творческое наследие отдельных деятелей искусства, которые проживали в США и Канаде в XX в. Он является автором монографий о Викторе Цимбале, украинской иконе XII – XVIII в., а также вступительных статей в отдельных изданиях, в частности, о Петре Мегике, Мироне Левицком, Степане Луцике и др. [4]; [6]; [15]; [17-19].

Одним и важных центров книгоиздательского дела украинской диаспоры, в частности литературы по искусству, в 1960-70-х гг. стал Нью-Йорк (США). Здесь активно работали ряд украинских издательств, среди которых выделялись: испытательно-издательское общество «Пролог» (1952 – 1967) и его продолжение – «Сучаснисть» (1968 – 1992), издательства «Говерля» (1950 – 1980), «Сурма», музыкальные издательства: «Украинская музыкальная библиотека», «Украинская музыкальная накладня» (основатель М. Гайворонский), «Украинское музыкальное издательство», основанное в 1929 г. во главе с М. Гайворонским, Л. Мышугой, Д. Галычиным, М. Сурмачем и др. Последние просуществовало много лет и отличалось хорошим полиграфическим качеством [9, с. 817]. В нью-йоркском издательстве «Пролог» вышло издание, посвященное творчеству украинского художника Я. Гниздовского, которое представляло его рисунки, графику, керамику, отдельные теоретические и критические статьи [5].

Труды по искусство выпускало издательство «Сучаснисть». С 1968 года в нем было издано более 60 книг по литературе и искусству. Среди авторов и редакторов были Э. Андиевская, В. Вовк, В. Барка, Я. Гниздовский, Б. Кравцив, Е. Маланюк. Много интересной информации об известных деятелей искусства диаспоры находим в издании Юрия Соловия, где поданы воспоминания о художнике и театральном декораторе, члене управления ОМУА – Мирославе Радише [26, с. 91].

Много изданий, посвященных украинскому искусству, печатало украинское издательство в Нью-Йорке «Говерля», основанное в 1950 г. общественно-политическим деятелем Николаем Сидор-Чарторийским. В течение 30 лет было издано и переиздано более 500 украинских книг, квартальник «Библос», переизданы пособия по теории музыки Ивана Левицкого – «Начерк истории музыки», «Основы теории музыки» и «Популярная наука гармонии», которые впервые были напечатаны во Львове в 1930-х гг. [9, с. 824]. В этом же издательстве были изданы исследования Василия Емца о кобзарском искусстве [7]. Этому искусству были посвящены издания о В. Емце [8], работы П. Конопленко-Запорожца, У. Самчука [13]; [24].

В серии «Библиотека Украинской Культуры» выходили книги К. Шонк-Русича о деревянной резьбе в Украине, истории украинского искусства в иллюстрациях [33]; [34], отдельных художниках, куда включались биографические материалы, портреты, репродукции и каталоги картин. Это, в частности, альбом украинских художниц Н. Сомко и С. Макаренко [27].

Много для популяризации национального культурного наследия и искусства сделала Украинская Свободная Академия Наук (УВАН) в США. Созданная в 1949 г., она продолжала традиции Украинской Академии Наук в Киеве. Среди множества изданий академии отметим выпуск исследования Игоря Соневицкого об Артемии Веделе и репрезентативного альбома на украинском и английском языках О. Повстенко о катедре св. Софии в Киеве с 336-ю иллюстрациями [23]; [29]. В канадском издательстве «Славута» (Эдмонтон, 1977) был издан нотный сборник композитора Сергея Яременко [35], представлявшая сочинения для вокального ансамбля «Мережи». В Виннипеге (Канада) печатала литературу по искусству «Музыкальная Накладня» М. Пасичняка, в Баффало (США) – «Украинское Музыкальное Издательство».

Театральным достижениям украинской диаспоры – актерам, режиссёрам, певцам, художникам, декораторам – посвящен сборник в двух томах «Наш театр», изданный НТШ в США [20]; [21].

Известный издатель Мариян Коць, проживающий в США с 1952 года, в 1964 – 1971 гг. профинансировал издание первых 6-ти томов 10-томного фундаментального собрания «Украинские народные мелодии» Зиновия Лысько [32], опубликовал религиозные хоровые сочинения Александра Кошица (1970) [14], издал очерк В. Витвицкого о жизни и творчестве М. Березовского (1974) [3].

Подводя итог обзора издания литературы по искусству украинской диаспорой США и Канады в XX веке, следует отметить, что в течении века украинские эмигранты плодотворно работали в этом направлении. В первую очередь это было инициативой отдельных книгоиздателей, таких как Н. Дмытрив,

М. Сурмач Г. Смолинский, И. Тиктор, М. Гайворонский, Л. Мышуга, Д. Галычин, М. Коць и др. Главными издательскими центрами украинской диаспоры были Виннипег, Торонто, Эдмонтон, Йорктон в Канаде, Нью-Йорк в США. Издавалась литература научного (монографии, очерки), учебного (пособия, учебники) направлений, альбомы репродукций, каталоги художественных выставок, нотные издания. Все это культурное наследие возвращается в свободную Украину, обогащая ее культуру, содействуя созданию единого культурного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виставка малярських праць Омеляна Мазурика з Парижа / Канадсько-українська мистецька фундація. – Торонто : Друкарня оо. Василіян, 1980. – Буклет ; портр.
2. Виставка українського мистецтва з колекцій Канади і США для відзначення сторіччя з дня народження Олександра Архипенка / за ред. Святослава Гординського. – Торонто : Канадсько-Українська Мистецька Фундація, 1987. – 54 с. : іл.
3. Витвицький В. Максим Березовський: життя і творчість. – Джерсі-Сіті : Вид-во М.П.Коця, 1974. – 95 с.
4. Віктор Цимбал. Маляр і графік : монографія / за ред. Святослава Гординського. – Нью-Йорк : УВАН, 1972. – 135 с
5. Гніздовський Я. Малюнки, графіка, кераміка, статті. – Нью-Йорк : Пролог, 1967. – 178 с.
6. Гординський С. Українська ікона. 12-18 сторіччя. – Філядельфія : Провидіння, 1973. – 212 с. ; 24 кольор. та 194 чорно-білих іл.
7.Ємець В. Кобза та кобзарі. – Нью-Йорк : Говерля, 1959. – 112 с.
8.Ємець Василь. Ч.1 У золоте 50-річчя на службі України. Ч.2 Про козаків-бандурників. – Торонто : Друкарня оо. Василіян, 1961. – 381 с.
9.Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
10. Каталог п'ятої мистецької виставки: Малярство. Графіка. Скульптура / ОМУА – Нью-Йорк, 1957. – [б/н с.] : іл.
11.Книга мистців і діячів української культури – учасників Першої зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у днях 3-5 липня 1954. – Торонто : Друкарня оо. Василіян, 1954. – 312 с.
12.Книга творчости українських мистців поза Батьківщиною / Об'єднання мистців українців в Америці. – Філядельфія : Видавець «Нотатки з мистецтва», 1981. – 512 с. : іл.
13.Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура. – Вінніпег : National Publishers Limited, 1963. – 168 с.
14.Кошиць О. Релігійні твори / за ред. З. Лиська ; вид. Маріян Коць. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1970. – 736 с. ; резюме англ. мовою.
15.Луцик Степан – Мистець. – Нью-Йорк ; Торонто ; Вашингтон, 1973. – 96 с. ; портр. ; іл. – (УВУ. Серія : Альбоми українського мистецтва. Вип. 2. – Текст укр. та англ. мовами.
16.Марунчак М. Г. Історія преси, літератури, друку піонерської доби. – Вінніпег : УВАН в Канаді, 1969. – 314 с.
17.Мегик Петро : каталог ретроспективної виставки картин професора з нагоди 80-літнього ювілею мистця. – Філядельфія : Видавець «Нотатки з мистецтва», 1979. – 47 с. ; іл. – Текст укр. та англ. мовами.
18. Мирон Левицький : каталог / вступ. ст. С. Гординського. – Торонто, 1985. – 48 с. : іл.
19.Мирон Левицький (Лев) : Мистецька виставка 1-15 березня : каталог / ОМУА. – Нью-Йорк, 1964. – [б/н с.] : іл.
20.Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975. Том 1 / гол. ред. Г. Лужницький. – Нью-Йорк; Париж ; Сідней ;Торонто : НТШ, 1975. – 848 с.
21.Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991. Том II / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава та ін. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: ОМУС, 1992. – 796 с.
22. Петро Андрусів. Виставка праць. 19-27 листопада : каталог / ОМУА. – Філадельфія, 1977. – [б/н с.] : іл.
23. Повстенко О. Катедра св. Софії у Києві : альбом. – Нью-Йорк : УВАН, 1954. – 472 с. : 336 іл. – (укр. і англ. мовами).
24. Самчук У. Живі струни: бандура і бандуристи. – Детройт (США) : Друкарня П. Майсюри, 1976. – 466 с.
25. Світова Виставка Українських Мистців : каталог / передмова С. Гординського. – Торонто, 1982. – 110 с. : іл.
26. Соловій Ю. Про речі більші, ніж зорі : про мистецтво, про мистців, про різне, про себе. – Нью-Йорк : Сучасність, 1978. – 319 с
27. Сомко Н. : альбом [укр. художниць] ; С. Макаренко (Nadia Somko, S. Makarenko). – Нью-Йорк, 1971. – 112 с. ; іл.
28. Сомко Надія. Скульптура і малярство : альбом / передмова : П. Маренець ; АДУК-ЗСА. – Лос-Анджелес : АДУК, 1981. – 48 с.
29. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1966. – 179 с. – (Музикологічна секція).
30. СУРМА : великий зб. укр. пісень. – Нью-Йорк : Сурма, 1982. – 625 с.
31. Сурмач М. Історія моєї «Сурми». – Нью-Йорк : Сурма, 1982. – 191 с.
32.Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько ; техн. ред. і вид. М. Коць. Т. 1-6. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1964-1971.
33.Шонк-Русич К. Дерев'яна різьба в Україні. – Нью-Йорк, 1982. – 184 с. ; іл.
34.Шонк-Русич К. Історія Українського мистецтва в ілюстраціях. – Нью-Йорк, 1978. – 299 с. ; іл.
35.Яременко С. Саскачеванка та інші пісні. – Едмонтон : Славута, 1977. – 32 с.

Байтасава А.Р.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

«КАРЫТАМ ПАВЫРНУТЫ» (АНАЛІЗ КАЛЕКЦЫІ «НОЧВЫ» З ФОНДАЎ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ НАРОДНАЙ АРХІТЭКТУРЫ І ПОБЫТУ)

Плашку таўшчэзную
Дзёўблі старанна,
Потым сякерай
Правілі лоўка.
Гэтак з’явілася
Наша ванна –
Добрыя, ладныя
З дубу ночоўкі.
Пятрусь Броўка

Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту быў заснаваны ў 1976 годзе як нацыянальны скансэн для захавання спадчыны драўлянага дойлідства ўсіх гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі. Помнікі архітэктуры ствараюць аснову экспазіцыі, размешчанай ў маляўнічай прыгараднай зоне г. Мінска.

Для рэканструкцыі гістарычных інтэр’ераў музей мае экспанаты з разнастайных калекцый, якія адлюстроўваюць традыцыйны побыт канца XIX – першай трэці XX стагоддзя і захоўваюцца ў фондах музея. Сярод іх значнае месца займае калекцыя ночваў.

Начоўкі (ночвы, карыта, апалушкі), карытападобная пасудзіна з шырокім адкрытым верхам. Прызначалася для мыцця бялізны, прыгатавання сечанай капусты, мяса для каўбас і інш.

Рабілі з драўлянага бервяння, колатага папалам (асіны, ліпы); ёмістасць выдзёўбвалі цяслой, сценкі і дно знутры згладжвалі скобляй, разцом. Невялікія ночвы для ачысткі зерне называюцца апалушкі [1, с.365].

У.І. Даль апісвае ночвы наступным чынам: “ночвы (ночва, ночовка) как небольшое тонкостенное корытце, лоток.На ночвах сеют муку, катают хлебы; в ночвах складывают из печи печенье, выносят его на продажу, и на ночвах же полют зерно, крупу, потряхивая и сдувая лёгкий сор, полову” [4].

Драўляныя ночвы ў беларускім сялянскім побыце захаваліся да сярэдзіне XX стагоддзя, потым былі зменены на металічныя ночвы альбо тазікі, карыта, якія сустракаюцца і зараз.

Аднойчы дзед асіну ссек.
Ссек асіну на начоўкі
І прынес яе дамоўкі.
Дзяўбаў ён асіну не адну часіну.
Не напрасна шчыраваў – усё ж ночвы атрымаў.
У гэтых ночвах бабка зерне падкідала,
Зерне падкідала, пыл вытрасала.
Потым пад калыску іх прыстасавала,
Павесіла да столі, дзіця калыхала [7].

Калекцыя ночваў уваходзіць у склад калекцыі “Прадметы хатняга ўжытку з дрэва” (шыфр Д2) і складае больш чым 160 адзінак.

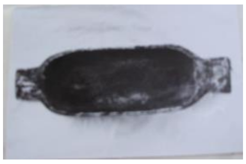
Па рэгіёнам гэта: “Цэнтральная Беларусь” складае – 65 адз.захавання, “Паазер’е” – 37 адз.зах., “Падняпроўе” – 18 адз.зах., “Усходняе Палессе” – 17 адз.зах., “Заходняе Палессе” – 14 адз.зах., “Панямонне” – 11 адз.зах. [6].

Па форме вырабу ночвы падзяляюцца на прамавугольныя і авальныя. Па прызначэнню ночвы падзяляюцца: для мыцця бялізны; для гаспадарчых патрэб; для правейванне зерня.

Сярод калекцыі сваёй асаблівасцю выдзяляюцца ночвы з вёскі Крэмок Асіповічскага раёна Магілёўскай вобласці, мясцовая назва “начэйкі”, “начовачкі” - 4 адз. Яна звяртаюць на сябе ўвагу сваім падабенствам, невялікіх памераў, глыбокія і пукатыя, па форме як авальныя, так і прамавугольныя: сценкі нахіляныя, плаўна пераходзяць у плоскае дно, ручкі трапецыядальнай формы.

КП 4221 $Д_2$ 803, аўтар Кутынка Міхаіл Данілавіч

КП 4241 $Д_2$ 809, аўтар Кадзет Васілій Рыгоравіч

 КП 4263 $Д_2$ 818, аўтар Пышны Мікалай Рыгоравіч

КП 4319 $Д_2$ 826, аўтар Сапляк Арсэн Маркавіч

Розныя па вырабу, размеру ночвы для правейвання зерня - апалушкі, каля 35 адзінак. Невялікіх памераў, больш плыткія, чым для гаспадарчых патрэб, лёгкія на вагу, каб добра можна было чысціць зерне альбо насенне.

Напрыклад, апалушкі з в. Васільчыцы Капыльскі раён Мінская вобласць з аднаго боку закруглёныя з невялікім латком-ручкай, для параўнання апалушкі в. Падзевічы Бялыніцкі раён Магілёўская вобласць маюць традыцыйную форму.

КП 4486 $Д_2$ 866 (76 х 21,5 см)

НД 5539 $Д_2$ (60 х 36 х 12 см)

У калекцыю ўваходзяць ночвы для кармлення жывёлы, парсюкоў, птушкі, мыцця бялізны, для вадапою і інш.

У народзе ночвы (карыта) мелі міфічную сімволіку – судачыненне з жаночым нізам і праз тое – з "калыскай-дамавінай". Знакавы патэнцыял карыта рэалізуецца найперш у народна-медыцынскіх рытуалах. "Асурочанае" дзіця клалі пад карыта ля парога хлява і праганялі праз яго свіней; гушкалі пад карытам калі моцна плакала; з карыта ўмываліся, каб мінуліся "сурокі"; накрываліся карытам у час прыступу эпілепсіі. Змяшчэнне пад карытам актуалізуе дамінуючыя ў народнай медыцыне ідэі другога нараджэння, што забяспечваецца сімвалічным атаясамленнем, з аднаго боку, карыта і жаночага ўлоння, а з іншага – карыта і труны. Для песенных тэкстаў актуальнае прыпадаблення жаночага нізу, напрыклад "Ох, бабка мая, у цябе карытца…". Пра нявесту ў Ганцавіцкім раёне, што не садзіцца на дзяжу, а гэта значыць не захавала дзявоцкасці, кажуць "села на разбітым карыце".

Судачыненне карыта і труны звязана ўжо з падабенствам знешняй формы. У падблюднай песні радок "Стаіць карыта ды другім пакрыта" вяшчуе смерць; вядомыя і выпадкі выкарыстання карыта ў якасці ўласнай труны: у ім "хавалі" міфалагічных персанажаў. У карыце перацягвалі ў новую хату дамавіка. Само змяшчэнне пад карытам (у нябачную прастору) сімвалічна накіроўвалася на ўзнаўленне таго свету.

У Заходнім Палессі рытуал пад назваю "карытам павырнуты" уваходзіць у склад вясельнай абраднасці пры суперніцтве партый жаніха і нявесты. Карыта ўваходзіць у склад рытуалаў асмяяння нежанатай моладзі і ў такіх кантэкстах выступае як "жаночы" эквівалент усходнеславянскага валачэння калодкі з яе фалічнымі сэнсамі. Выслоўе "пасадзіць пад карыта" – выйсці замуж раней чым старэйшая сястра – судачыняецца з казачнымі матывамі. Калі мачаха хавае пад карыта падчарку ад прыезджага малайца, а выстаўляе дачку [3, С. 229-230].

Ночвы шырока прадстаўлены на экспазіцыі музея: для вадапою і корму жывёлы і птушак, асабіста для парсюкоў, для мыцця бялізны, укарыстанне, як калыскі для немаўляткі. Прыходзьце, калі ласка, да нас і самі ўбачыце.

ЛІТАРАТУРА

1. Этнаграфія Беларусі. – Мн.: "Беларуская савецкая энцыклапедыя", 1989.
2. Броўка, П. Начоўкі /Збор твораў у сямі тамах. Том 3 – Мінск "Мастацкая літаратура", 1976. С. 200-201
3. Валодзіна; Добровольский 1914 С. 349. Никифоровский 1897 С. 36/ Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік – Мінск "Беларусь", 2011. С. 229-230
4. Даль, В.И.Толковый словарь живого великорусского слова 1863-1866 – www.slova.ru
5. Зеленін, Д.К. Усходнеславянская этнаграфія. – М., 1991.
6. Картатэка калекцыі Д2 установы "Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту".
7. Сцэнарый экскурсіі па фальклорнай комнаце дзіцячага сада – muzruk.net

Баранава А.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСВЕТНІЦКІЯ ПОГЛЯДЫ М.В. ДОЎНАРА-ЗАПОЛЬСКАГА

Мітрафан Віктаравіч Доўнар-Запольскі з'яўляецца выдатным прадстаўніком беларускай гістарыяграфіі канца 19-пачатку 20 ст. У сваіх працах ён глыбока прааналізаваў гістарычныя падзеі, пытанні, звязаныя з беларускай культурай, асветай, станам навучальнай справы, народнай адукацыяй. Асветніцкія погляды М.В. Доўнар-Запольскага замацоўваюць і развіваюць лепшыя традыцыі замежнай і айчыннай педагогікі: прызнанне вялікай ролі культуры, асветы ў развіцці грамадства, неабходнасць пашырэння асветы, навучання на роднай мове, навучання назалежна ад нацыянальных, саслоўных, рэлігійных асаблівасцей, развіцця жаночай адукацыі, неабходнасць развіцця адукацыі на дэмакратычных асновах.У сваіх працах М.В. Доўнар-Запольскі аналізуе праблемы развіцця беларускай асветы, адзначае ролю гістарычных асоб у развіцці культуры, асветы, аналізуе станоўчыя і адмоўныя рысы працэсу развіцця беларускай асветы.

М.В. Доўнар-Запольскі ў значнай ступені займаўся папулярызацыяй навукі, культуры і асветы Беларусі, аналізаваў яе гістарычныя карані. Гісторык адзначаў, што літаратура і асвета ў старажытнай Русі развіваліся разам з пранікненнем у народную масу хрысціянскіх пачаткаў і пісьменства, падтрымліваліся жывымі зносінамі з Візантыяй. Увядзенне епархій і з'яўленне манастыроў ён разглядаў як ступені ў развіцці асветы, буйнымі цэнтрамі асветы ён лічыў Тураў, Смаленск і Полацк. Але асабліва вялікае значэнне М.В.Доўнар-Запольскі надаваў Смаленску, які стварыў ў сценах сваіх манастыроў цэлую літаратурна-асветную школу. Гісторык падкрэсліваў вялікае значэнне дзейнасці Клімента і Аўраамія, называў іх "бліскучымі зоркамі на смаленскім небасхіле"[1, с. 50]. Іх з'яўленне было не выпадковай з'явай, таму што ў Смаленску былі школы, перапісванне рукапісаў і кніг знаходзіла сабе збыт. У Смаленску былі розныя школы: школа звычайнага старажытнарускага тыпу, дзе вучыўся Аўраамій, і школа вышэйшага тыпу, дзе навучанне грунтавалася на вывучэнні грэчаскай і лацінскай моў і дзе мітрапаліт Клімент атрымаў шырокую філасофскую адукацыю. Вакол гэтай школы групаваўся гурток грэцыстаў і лацініставў, якія вялі паміж сабой багаслоўскія і філасофскія спрэчкі. Смаленскія кнігасховішчы мелі багаты кніжны матэрыял, там былі цудоўныя літаратурныя творы. М.В.Доўнар-Запольскі адзначае вялікую ролю Смаленска ў гісторыі Старажытнай Русі, такую ж важную, як і ролю старэйшага з гарадоў – Кіева.

М.В.Доўнар-Запольскі дае аналіз стану асветы ў Тураве і гэта дае магчымасць сцвярджаць, што і тут былі даступныя сродкі да шырокай асветы. Дзейнасць Кірылы Тураўскага з'яўляецца прыкладам аратарскага майстэрства. Пропаведзі Кірылы Тураўскага мелі цесную сувязь з навукай, таму што былі перасыпаны багатым запасам навуковасці. М.В.Доўнар-Запольскі падкрэслівае вялікае значэнне асветніцкай дзейнасці Ефрасінні Полацкай, якая прысвяціла сябе перапісванню кніг, заснавала жаночы манастыр паблізу Полацка, мужчынскі Багародзіцкі манастыр для падрыхтоўкі свяшчэннаслужыцеляў. Гісторык адзначае станоўчы факт выпрацоўкі і развіцця беларускай мовы, чаму ў вялікай ступені садзейнічала багатая літаратура беларускай зямлі.

У працах М.В.Доўнара-Запольскага даецца падрабязны аналіз асаблівасцей культуры і асветы ў перыяд дзейнасці Віленскага універсітэта. Гісторык адзначае, што агульны развал Рэчы Паспалітай ў эпоху яе падзелаў ў значнай меры адбіўся на стане асветы. Школы заняпалі ў колькасных і якасных адносінах. Сельскіх школ не было зусім ці яны сустракаліся надзвычай рэдка, і нават ў асяроддзі памешчыкаў

назіраліся нецярпімасць да асветы іх падданых. У рускіх абласцях Рэчы Паспалітай захаваліся прыходскія школы, сярэднія школы знаходзіліся пераважна ў руках езуітаў. Праграма гэтых сярэдніх школ паранейшаму была шырокай, але гэта было сухое безжыццёвае навучанне рыторыцы і філасофіі. Вядомы публіцыст і прафесар таго часу ксёндз Калантай называў гэтыя школы “пасмешышчам”.

Аналіз дзейнасці Адукацыйнай камісіі, г.зн. Міністэрства народнай адукацыі, якое па тым часе было першым у Еўропе, даў магчымасць М.В.Доўнару-Запольскаму паказаць станоўчую роль беларусаў, прадстаўнікоў ідэі самастойнасці Літоўскай Русі. Гэтыя прадстаўнікі стаялі на чале школьнага руху. Гісторык паказвае значную ролю ў дзейнасці Адукацыйнай камісіі апошняга канцлера Вялікага княства Літоўскага, графа, вельмі адукаванага памешчыка Іяхіма Храбтовіча, які адзін з першых зрабіў палёгкі для сялян, а таксама літоўскага пісара, бліжэйшага памочніка Ігнацыя Патоцкага. М.В.Доўнар-Запольскі адзначае станоўчыя рысы ў дзейнасці Адукацыйнай камісіі: дэтальнае знаёмства са станам школ на месцах з дапамогай камандзіравання асобных візітатараў, стварэнне таварыства для выдання элементарных кніг, выяўленне фундушаў, г.зн. маёнткаў, якія раней належалі езуітам, а потым перайшлі Камісіі на справы асветы, падрыхтоўку плана усёй школьнай справы ў Польшчы і Літве, распрацоўку праграмы для навучання з мэтай стварыць чалавека і грамадзяніна. М.В.Доўнар-Запольскі сцвярджае той станоўчы факт, што вышэйшы тып школы меў энцыклапедычны характар навучання. Тут побач са звычайнымі школьнымі прадметамі (гісторыя моў, славеснасць і г.д.), выкладаліся такія навукі, як натуральнае права, мараль, эканомія, палітычнае права, гісторыя мастацтваў, рамяства, натуральная гісторыя, гігіена, земляробства, агародніцтва і г.д. Як станоўчы факт М.В.Доўнар-Запольскі адзначае з’яўленне першых жаночых школ (у выглядзе асобых пансіёнаў), падкрэслівае цяжкасці, якія былі звязаны з недахопам настаўнікаў, шматпрадметнасцю школ. Адмоўнымі рысамі развіцця асветы М.В.Доўнар-Запольскі лічыў той факт, што вайсковыя практыкаванні дрэнна спалучаліся са школьнай справай, забіралі ў навучэнцаў шмат часу, падкрэсліваў, што часта ў школах не хапала падручнікаў, затое ў дастатковай колькасці былі стрэльбы і шаблі. М.В.Доўнар-Запольскі адзначае, што недахопы дзейнасці Адукацыйнай камісіі былі звязаны з умовамі таго часу, з агульнымі тэндэнцыямі педагогікі 18 ст., якая рэфармавала школу пасля таго, як у ёй знік уплыў езуітаў. М.В.Доўнар-Запольскі паказаў станоўчую ролю Адукацыйнай камісіі: негледзячы на тое, што Адукацыйная камісія праіснавала ў беларускіх абласцях нядоўга, яна падняла школьнае пытанне, зацікавіла ім грамадства, уліла ў школу новыя прагрэсіўныя ідэі.

М.В.Доўнар-Запольскі адзначыў дзейнасць рускага ўрада па арганізацыі і абнаўленні школы на новых пачатках. Паралельна з дзейнасцю Адукацыйнай камісіі ў яшчэ не далучаных да Расіі абласцях у Магілёўскім намесніцтве аднаўлялася праца школ. У 1791г. былі адкрыты малыя народныя вучылішчы (тып школы, набліжаны да сярэдняй) у Оршы, Копысі, Мсціславе, Чэрыкаве, Невелі, Веліжы. У Магілёве ў 1789 г. было адкрыта галоўнае народнае вучылішча, якое уяўляла сабой сярэднюю школу з даволі шырокай праграмай. Такое ж вучылішча бало адкрыта ў Полацку. У Віцебску было адкрыта 4-класнае вучылішча. У Полацку, Віцебску, Дынабургу былі захаваны езуіцкія калегіі. У такім выглядзе школы перайшлі ад Адукацыйнай камісіі ў распараджэнне рускіх улад пасля далучэння астатняй часткі Беларусі да Расіі.

М.В.Доўнар-Запольскі паказаў становішча школьнай справы ў абласцях, далучаных пасля 2-га і 3-га падзелаў. Ён падрабязна апісвае розныя навучальныя ўстановы ў беларускіх гарадах і мястэчках, лічачы гэта пэўнымі дасягненнямі. У Вільні, акрамя ўніверсітэта, была яшчэ павятовая 6-класная школа, у межах Віленскай губерніі былі яшчэ 3-і 4-класныя школы: у мястэчку Баруны Ашмянскага павета, у Лідзе, Шчучыне, Калтынянах, Мерачы. У Гродне, Навагрудку, Жыровічах былі 6-класныя школы; ніжэйшыя школы былі ў Брэсце, Слоніме, Лыскаве, Вількаміры. У Мінскай губерніі, акрамя галоўнай школы ў Мінску, былі меншыя школы ў Слуцку, Бабруйску, Мазыры, Паставах, Халопенічах. Акрамя гэтых урадавых школ, былі яшчэ канвікты, г.зн. школы, якія ўтрымліваліся на ахвяраванні, для навучання дзяцей бедных шляхціцаў, а таксама прыватныя пансіёны. Канвікты звычайна ўтрымліваліся піярамі ці базыльянамі. У Вільні былі 4 канвікты [1, ст.255-256].

М.В.Доўнар-Запольскі адзначыў вартасці і недахопы ў школах, якія былі адкрыты Адукацыйнай камісіяй. Да недахопаў ён адносіў малую колькасць здольных і вартых настаўнікаў. Не ўсе прадметы выкладаліся на падставе новых падручнікаў, не ўсюды школы мелі прыдатныя памяшканні. Аднак спадчына Адукацыйнай камісіі, атрыманая рускімі ўладамі, мела важнае значэнне ў гісторыі асветы Беларусі.

У першыя гады рускай улады школьная справа знаходзілася ў распараджэнні міністэрства, якое не прыкладала асаблівых намаганняў для развіцця мясцовай школы. Але пры Аляксандру I у Расіі школьная справа была рэфармавана і школа на Беларусі перайшла ў распараджэнне мясцовых людзей. Гэты перыяд М.В.Доўнар-Запольскі лічыць кароткім перыядам росквіту школьнай справы на Беларусі, але адзначае, што характар новай школы прыняў своеасаблівае адценне, школа атрымала спецыфічны польскі нацыянальны ўхіл, які выключаў усё, што нагадвала Беларусь, Літву.

У працах М.В.Доўнара-Запольскага можна знайсці цікавыя думкі аб дзейнасці Віленскага універсітэта, які быў адкрыты на месцы Віленскай акадэміі. Віленскаму універсітэту былі дадзены шырокія правы тагачасных расійскіх універсітэтаў. Статут Віленскага універсітэта ва ўсім быў падобны да статута расійскіх універсітэтаў з той, аднак, розніцай, што ў ім быў захаваны багаслоўскі факультэт і яму дадзена права распараджацца тымі маёнткамі, якія былі ахвяраваны Віленскай акадэміі, а таксама ўсімі езуіцкімі фундушамі, што забяспечвалі ў краі школьнае навучанне. Як станоўчы факт М.В.Доўнар-Запольскі адзначае пэўную аўтаномію Віленскага універсітэта. У сувязі з аўтаноміяй універсітэцкі савет меў права выбіраць прафесараў, дэканаў і рэктараў, меў свой суд, цэнзуру, друк. Ва ўніверсітэце былі наступныя факультэты: фізіка-матэматычных навук, медыцынскіх, маральна-палітычных (юрыдычных), славесных навук, багаслоўскі.

М.В. Доўнар-Запольскі паказаў значэнне Віленскага універсітэта для развіцця адукацыі, прааналізаваў структуру адукацыі пад кіраўніцтвам Віленскага універсітэта. Сярэдняя і ніжэйшая адукацыя нагадвала арганізацыю школ Адукацыйнай камісіі і адпавядала сістэме народнай адукацыі, прынятай у Расіі ў 80-я гады 18 ст.У губернскіх гарадах былі адкрыты губернскія гімназіі, у павятовых – павятовыя вучылішчы ў складзе трох класаў. Меркавалася адкрыццё прыходскіх вучылішчаў. Ад універсітэцкага савета залежала назначэнне настаўнікаў, рэвізія навучальнай дзейнасці, распараджэнне сродкамі. У гэты перыяд школьная справа ўпершыню атрымала больш шырокае развіццё.

М.В. Доўнар-Запольскі адзначыў ролю гістарычных асоб у развіцці школьнай справы: А.Чартарыйскага, Ф. Чацкага, Я. Снядзецкага, Калантая, Страйноўскага. Галоўны кірунак усёй навучальнай справе ў акрузе задаваў яе папячыцель князь Адам Чартарыйскі. Гісторык адзначае, што князю належала толькі павярхоўнае і аддаленае кіраванне навучальнай справай. Значна большае значэнне меў знакаміты вучоны Фадзей Чацкі, візітатар валынскіх і кіеўскіх вучылішчаў. Буйны вучоны і грамадска-палітычны дзеяч Ф.Чацкі самастойна распараджаўся ў межах свайго візітатарства, яго праграма дзеянняў, яго ўплыў адбіліся на ўсім ходзе навучальнай справы. Ён быў недастаткова дасведчаны ў педагагічнай справе, таму яго выдатным дарадчыкам быў былы рэктар Кракаўскага ўніверсітэта Калантай, які быў пісьменнікам з дэмакратычнымі поглядамі. Вучэбныя планы, праграмы, падбор асоб, увесь дух школ накіроўваўся Чацкім паводле ўказанняў Калантая. Доўнар-Запольскі адзначае, што самыя вядомыя прадстаўнікі польскай нацыянальнасці паводле розуму і моцна развітога нацыянальнага пачуцця сышліся ў адной агульнай справе кіравання школамі ў беларускіх, украінскіх і літоўскіх губернях.У іх руках, адзначае М.В.Доўнар-Запольскі, школа зрабілася зброяй палітыкі. Дзякуючы рэктару Страйноўскаму Віленскі універсітэт набыў шмат новых сіл, буйных вучоных, было выдатна пастаўлена навучанне на медыцынскім факультэце. Але гэтымі сіламі былі не палякі, таму палітыку Страйноўскага асуджалі Чацкі, Калантай, Снядзецкі. Супраць навуковага кірунку Страйноўскага і яго калег быў высунуты нацыянальны кірунак. Паланізацыя школы і грамадства рабіла вялікія поспехі. Калантай не мог дараваць Страйноўскаму таго, што паводле статута універсітэта была ўведзена кафедра рускай мовы, ён даказваў, што зусім няма рускай літаратуры як навукі і таму нельга было ўводзіць кафедру. М.В. Доўнар-Запольскі адзначыў ролю Яна Снядзецкага ў развіцці Віленскага ўніверсітэта. Ян Снядэцкі, паляк, перакананы нацыяналіст, буйны вучоны-астраном, палітычныя і нацыянальныя мэты ў навуцы ставіў на першае месца.

Магутным уздымам польскай культуры М.В. Доўнар-Запольскі тлумачыць той факт, што у 1818 г. у Вільні адкрываецца галоўнае друкарскае таварыства для друкавання твораў на польскай мове, з' яўляецца шэраг часопісаў, навуковых таварыстваў.

М.В. Доўнар-Запольскі таксама разглядае станоўчую ролю тайных таварыств ў развіцці беларускай асветы: таварыства Прамяністых, гурток "Сяброў карысных забаў",таварыства "Заране", таварыства філарэтаў, г.зн. аматараў дабрадзейнасці, таварыства шубраўцаў. Таварыства філаматаў М.В. Доўнар-Запольскі разглядае ў якасці навуковай нацыянальнай карпарацыі. Яно мела, з аднаго боку, навуковы характар, з другога – імкнулася "узвысіць дабрабыт айчыны". Такой жа студэнцкай карпарацыяй было і таварыства Прамяністых. У правілах апошняга таварыства быў шэраг павучанняў, якія заклікалі яго членаў да любві да бацькоўскай зямлі. Любоў ды айчыны павінна была выяўляцца ў тым, каб жадаць дабра сваім суайчыннікам кожнага саслоўя і ўсяму народу, зберагаць карысныя звычаі бацькоў, любіць і вывучаць родную мову. Таварыства філарэтаў насіла навуковы характар, мела на мэце статыстычнае вывучэнне краю, падтрымку школ.

М.В. Доўнар-Запольскі паказаў ролю перыядычнага друку ў развіцці асветы. "Газета Літоўская", а потым "Дзённік Віленскі" быў блізкім да ўніверсітэцкага асяроддзя і змяшчаў на сваіх старонках папулярныя артыкулы мясцовай прафесуры. У 1806 г. з'явілася "Віленская літаратурная газета", дзе змяшчаліся артыкулы навуковага характару. У "Віленскім штотыднёвіку" праф. Іяхім Лялевель змяшчаў гістарычныя артыкулы. У "Полацкім штомесячніку" таксама змяшчаліся артыкулы гістарычнага характару. У Мінску Міхаіл Брадоўскі, інспектар тутэйшай гімназіі, выдаваў "Мінскую газету".

М.В. Доўнар-Запольскі прааналізаваў становішча жаночай адукацыі і прааналізаваў цікавыя факты. Граф Пратасаў рэвізаваў Беларускую навучальную акругу і знайшоў у жаночых школах “дух, варожы ўраду і рускай нацыянальнасці”. Міністэрства апынулася ў цяжкім становішчы і пачало пісаць цыркуляры пра тое, як пераадолець “народныя прадузятыя думкі”. З канца 30- гадоў Міністэрства адкрыла шэраг жаночых пансіёнаў (усяго 6) з аказаннем прыватным прадпрымальнікам вельмі малой дапамогі ад казны. У 1837 г. у Беластоку адкрыты інстытут шляхетных дзяўчат. У 40-я гады былі закрыты жаночыя вучылішчы пры манастырах. На месцы зачыненых школ міністэрства амаль не адкрыла новых, за выключэннем Віленскага жаночага пансіёна і аднакласных школ у Віцебску, Мінску і двухкласных у Вільні. М.В. Доўнар-Запольскі адзначае, што жаночая адукацыя сканцэнтравалася ў невялікай колькасці прыватных пансіёнаў, але ўсе яны ўтрымліваліся асобамі польскага паходжання. І таму М.В. Доўнар-Запольскі робіць выснову: у рэшце рэшт меры Уварава разладзілі старую школу, пазбавілі край вышэйшай навучальнай установы, далі краю тыя ж дваранскія школы толькі з рускай мовай, нічога не далі для народнай адукацыі.

М.В.Доўнар-Запольскі зрабіў значны і грунтоўны аналіз гісторыі беларускай асветы і культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Доўнар-Запольскі М.В. Гісторыя Беларусі / М.В.Доўнар-Запольскі. – Мінск “Беларуская Энцыклапедыя” імя Петруся Броўкі, 1994. – 510с.

Бегалинова Г.А.

(Казахстан, г. Алматы)

РОЛЬ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ В СФЕРЕ ПОДГОТОВКИ НАУЧНЫХ КАДРОВ

Наука в современном мире является одним из главных факторов, определяющим положение государства и нации в мире. Повышение научного и культурного потенциала является залогом успешного развития государства. Поэтому Президентом Республики Казахстан Н. Назарбаевым было принято решение о переходе на новую систему подготовки научных кадров в соответствии с международными требованиями [1]. В августе 2009 года после закрытия института аспирантуры и соискательства в республике, в целях воспитания научных кадров в рамках реализации программы послевузовского образования в Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова была открыта докторантура PhD, которая на сегодняшний день является единственной в Казахстане, осуществляющей подготовку научных кадров по разным специальностям в сфере искусства. По окончании докторантуры PhD в Казахстане присуждается ученая степень доктора философии Комитетом по контролю в сфере образования и науки Министерства образования и науки РК, в отличие от практики присуждения данных степеней в мире, где они являются академическими, соответственно степень присваивается учебным заведением.

Создание докторантуры Ph.D. в КазНАИ им.Т.Жургенова обеспечило работу системы непрерывного образования: бакалавриат-магистратура-докторантура, что является основополагающим фактором международных стандартов моделей образования. Надо сказать, что Состав Диссертационного совета формировался из ведущих отечественных и зарубежных специалистов в области искусствознания - это учёные из России, Беларуси, Узбекистана, Кыргызстана. В 2012 году впервые были проведены защиты 10 докторских диссертаций PhD в области искусства.

Весомую роль в процессе подготовки докторантов играют межкультурные коммуникации, которые возникают при реализации научной компоненты учебного процесса: привлечение в качестве консультантов докторантов ведущих зарубежных учёных, обязательное выступление в международной конференции, проводимой в дальнем зарубежье, публикации в зарубежных научных сборниках, журналах с импакт-фактором, а также обязательное проведение стажировок в признанных международных научных центрах, Докторанты с целью сбора необходимого материала для исследования, а также получения консультаций выезжали в Колумбийский университет (США), Флорентийский университет (Италия, г.Флоренция),Российскую академию театрального искусства (Россия, г.Москва), Университет искусств Мимар Синан (Стамбул, Турция) и др. Установилось взаимодействие в плане проведения научных стажировок, в том числе по программе «Болашак», финансируемой государством, участия в конференциях, привлечения ученых на проведение мастер-классов и т.д.

Новизна диссертационных работ заключается в осмыслении проблематики, анализе, систематизации и обобщении результатов практических и экспериментальных исследований в области искусства, проведенных докторантами за годы обучения в докторантуре PhD, в контексте современных социальных преобразований казахстанского общества. Диссертационные исследования ориентируют не только на бережное отношение к культурному наследию казахского народа, но и в качестве основы, включающей в себя этику солидарности консолидационных стремлений, толерантности, преодоления разобщенности и отчуждения, созвучны тем задачам, которые узнаваемы и прочитываемы в культурном строительстве современного Казахстана и остро стоят перед всем человечеством.

Общегосударственные программы развития культуры Республики Казахстан в области просвещения и образования в целом опираются как на национальное, так и мировое духовное наследие, ибо нет настоящего без прошлого, а будущее всегда оказывается столкновением и встречей настоящего с прошлым. Новые поколения людей, строящие современный суверенный Казахстан, усваивая богатое духовное и эстетическое наследие своих предков и всего человечества, смогут развиваться по законам преемственности, позволяющим поддерживать стабильность мира и культуру диалога, столь необходимого для современного цивилизационного процесса.

Интернационализация способствует усилению процесса обмена знаниями и формирования международного партнерства в науке. Так, например,диссертацииЕ. Кайранова «Традиции и новаторство в монументальном современном искусстве (сравнительно-сопоставительный анализ искусства Казахстана и США)» и А. Карымсакова «Становление и развитие исторического жанра в изобразительном искусстве (на примере Казахстана и Америки)», выполненные при участии консультанта из Техасского университета сыграли значительную роль в деле укрепления международных культурных связей между Казахстаном и США, вызвали живой интерес к культуре и искусству Казахстана со стороны американских искусствоведов.

Конечно, внедрение новой системы послевузовского образования требует адаптации и совершенствования. Говоря о воспитании научных кадров надо указать на основную проблему приобщения студентов к научной деятельности. Существуют определенные трудности для магистрантов первого года обучения, так как после бакалавриата, где первоочередной задачей для специальностей искусства является практическое исполнение (исполнение концертной программы, актерская игра, режиссерская постановка фильма или спектакля, создание живописных полотен, выполнение работ в материале и т.д.), стоящая перед ними в магистратуре главная цель - написание диссертации, научно-теоретического труда в значительной степени дается нелегко. За 2 года написать научную работу, в которой должны быть разработаны теоретические положения или решена научная проблема, имеющая важное социально-культурное значение, достаточно сложно. Принимая во внимание данный аспект, необходимо усиливать работу в научно-творческом направлении в бакалавриате, прививать азы научного мышления у студентов, привлекая их к студенческим научным конференциям. Обучающиеся стали более активно заниматься научными изысканиями в области актуальных проблем искусства и культуры, участвуют в научно-творческих семинарах, конкурсах научно-исследовательских работ студентов. КазНАИ им.Т.Жургенова является базовым вузом по специальностям искусств, где проводится ежегодный Республиканский конкурс НИРС. В будущем планируется проведение международной студенческой конференции и международного конкурса НИРС.

В настоящее время существует необходимость в проведении научных исследований в области искусства, направленных на изучение актуальных вопросов по различным отраслям социально-гуманитарных наук истории и культуры. В данном ракурсе для развития отечественной науки в области искусства требуется:

Сохранение и наращивание информационного потенциала в сфере искусства.

Проведение мониторинга, направленных на изучение потребностей в научных исследованиях в сфере искусства.

Установление связей с институтами культуры и искусства ближнего и дальнего зарубежья. Взаимный обмен опытом и стажировка научных сотрудников. Проведение международных конференций.

Проведение экспедиций, исследований, научно-практических семинаров, издание научно-методических и информационных материалов для сохранения, обеспечения широкого доступа к изучению и освоению национального наследия.

С целью изучения культурного наследия магистрантами и докторантами проводятся научно-исследовательские экспедиции и исседовательские практики с выездом на местность, где располагаются древние памятники культуры, в том числе и за рубеж, в частности в Монголию, для изучения комплекса Орхонских надписей, посещение руин столицы Тюркского каганата – Ордабалыка, города Каракорум – столицы монголской империи, заложенной Чингис ханом. Кроме того были поездки в Иран, Египет. По-

добный опыт способствует возрождению национального самосознания, развитию народной культуры Казахстана в начале третьего тысячелетия.

С целью усиления межкультурных коммуникаций, требуется расширение международного сотрудничества, укрепление связей с ЮНЕСКО и другими организациями, для осуществления научно-исследовательской деятельности в области искусства, решения задач культурной интеграции, объединить усилия ведущих ученых, исследователей, культурологов, искусствоведов Казахстана и других стран по изучению актуальных проблем современного искусствознания.

На данный момент Академией установлены связи с посольствами, международными образовательными организациями и центрами культуры многих зарубежных стран. Благодаря взаимным договорам создаются условия для обмена опытом и стажировки в зарубежных вузах и учреждениях культуры, а также приглашения зарубежных ученых и ведущих мастеров.

За счет государственного финансирования по программе приглашенных зарубежных ученых, в Академии с лекциями, практическими занятиями и мастер-классами, за последние два года побывало более 200 человек из числа ведущих ученых, известных мастеров искусств, получивших мировое признание режиссеров, актёров, художников, музыкантов и т.д.

География контингента приглашенных ученых достаточно широка, включает 20 стран мира: Великобритания, Франция, Германия, США, Италия, Испания, Россия, Турция, Иран, Белоруссия, Болгария, Венгрия, Эстония, Латвия, Узбекистан, Азербайджан, Кыргызстан, Таджикистан, Индия, Босния-Герцеговина. Были задействованы видные мастера искусств из культурных и арт-центров, национальных киностудий многих стран, а также из признанных престижных высших учебных заведений: Колумбийский университет (США), Нью-Йоркского университета (США), Равенсберн Университет (Великобритания), Миланский университет (Италия), Лионская консерватория (Франция), ВГИК им. С. Герасимова, Стамбульский университет искусств, Балтийская медиа и кино школа, Белорусский университет культуры и искусства и др.

Приглашенные зарубежные ученые и мастера искусств провели занятия по многим образовательным программам, реализуемых в Академии. Особое внимание уделялось кинорежиссуре, режиссуре театра, актёрскому мастерству, искусствоведению.

В КазНАИ им.Т.Жургенова, в рамках послевузовской программы образования «Высшие курсы режиссеров, сценаристов и операторов», руководителями курсов приглашены российские мастера искусств. Так, руководителями курсов по специальности «Режиссура» являются известные режиссеры: И. Квирикадзе, народный артист РФ А. Эшпай, лауреат Госпремии России В. Мирзоев, оператор - заслуженный артист РФ В. Сачков. Группу театральных режиссеров вел Ю. Альшиц, глава Берлинского исследовательского центра театрального образования, Европейской сети театральных лабораторий.

Часть мастер-классов ведущих зарубежных специалистов проводилась благодаря спонсорской поддержке, а также тесному сотрудничеству КазНАИ с другими вузами и организациями РК, что позволило сэкономить значительные государственные средства. В качестве примера можно привести творческие встречи с всемирно известными актерами: Жераром Депардье, Венсаном Пересом, Джоном Малковичем, Дэвисом Лэйном, Марком Дакаскасом и другими популярными артистами кино и театра, режиссерами.

Проведенные мероприятия зарубежными мастерами искусств вызвали широкий резонанс в среде творческих вузов РК и получили высокую оценку не только у студентов, магистрантов, докторантов, но и профессорско-преподавательского состава.

В результате работы с приглашенными учеными, помимо лекций, мастер-классов были проведены учебно-методические семинары по режиссуре театра, семинары по публикациям в зарубежных изданиях с высоким импакт-фактором, международный семинар по киноискусству, международный форум циркового искусства (впервые в Республике Казахстан проведена международная научная конференция, посвященная изучению циркового искусства в рамках форума), международный кинофестиваль студенческих фильмов «Бастау», консультации для докторантов PhD. Подписаны меморандум о создании Международной Ассоциации циркового искусства, соглашение о расширении сети киношкол в рамках Меморандума о создании Международной Ассоциации киношкол мира, кроме того, академия вступила в Азиатскую лигу вузов искусств (ALIA).

Благодаря таким коммуникациям улучшаются международные отношения не только в рамках нашей Академии, но и в масштабах государства. Так как все эти контакты с выдающимися деятелями искусства носят характер диалога, и имеют обратную связь. Наших преподавателей, студентов и магистрантов, в свою очередь тоже приглашают в те зарубежные учебные и творческие центры, откуда приезжают лекторы. Так, например, концерты наших студентов и магистрантов прошли на самых престижных площадках Москвы (Кремлевский дворец съездов, Театр Эстрады), спектакль «Макбет» был поставлен в Лондоне, прочитаны лекции преподавателями и докторантами Академии в университетах США, которые вызвали широкий общественный резонанс и имели успех, тем самым повышая престиж нашего государства за его пределами.

Перед отечественными вузами Министерством образования и науки РК поставлена задача достижения результативности преподавательской и научно-методической деятельности приглашенных зарубежных ученых посредством проведения совместных научно-исследовательских и научно-творческих разработок. В этом плане нам нужно еще эффективнее внедрять процесс интернационализации в области науки, обеспечивая продвижение академической мобильности как обучающихся, так и преподавателей-исследователей, включая прохождение научно-производственной практики, повышение квалификации, трансферта в учебный процесс новых технологий, издания совместных публикаций.

Таким образом, межкультурные коммуникации, осуществляемые в КазНАИ им.Т.Жургенова, приносят ощутимую пользу в деле повышения уровня высшего профессионального образования и вносят весомый вклад в дело воспитания научных кадров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назарбаев Н. Послание народу Казахстана «Построим будущее вместе». 28.01.2011. [электронный ресурс] — Режим доступа. http://www.akorda.kz/
2. К вопросу о сохранении культурного наследия
(на примере творчества алтайского режиссера-аниматора Т. Мукановой)

Беркова Н.Н.
(Казахстан, г. Алматы)

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМ. Т. ЖУРГЕНОВА

Одним из приоритетных направлений в развитии советской анимации, деятельности режиссеров мультипликационных цехов республиканских студий было создание лент на основе фольклора. Достижения казахской мультипликации связаны с обращением к народным сказкам и легендам, работами художника Амена Хайдарова (1923-2014) – «Почему у ласточки хвост рожками?» (1967), «Аксак-Кулан» (1968) [2, с. 212]. В них национальная форма проявляется через содержательно-ценностные поиски: в образах людей, животных, объектов природы явлены архетипы коллективного бессознательного – борьба добра с злом, сила материнского чувства, коварство власти. «Мультипликация должна опираться на народную культуру, – размышлял родоначальник казахской мультипликации А. Хайдаров. – Наш фольклор очень богат. Он неиссякаемый источник, из которого можно черпать материал как для музыкального, так и для изобразительного ряда…» [5, с.146].

В 1975 году на студии «Казахфильм» появилась новая сотрудница. По месту рождения и воспитания – алтайка, по образованию – театральный режиссер, Тамара Муканова нашла вторую родину в Казахстане. На киностудии в Алма-Ате одна за другой выходили ее мультипликационные ленты: торжественные сказания, анекдотичные притчи, простодушные сказки – для взрослых и самых маленьких: кукольный фильм «Шелковая кисточка» (1977); созданные в технике перекладки «Кайчи» (1983) и «Небесный дар» (1989; рисованные – «Дастархан» (1987) и «Танзаган» (1992); «Алтай ойын» («Прятание сережки», 1991) с костяными куклами.

Фильмы Т. Мукановой – своеобразный памятник советской эпохе, завоевавшей право во времена «оттепели» и последовавший период застоя анимировать мифы. Вместе с интернациональным коллективом – земляками, коллегами с «Казахфильма» и главной студии страны «Союзмультфильма» [8] – она создает визуальные стилизации в лентах «Кайчи», «Небесный дар», «Танзаган», продлевая жизнь мифа на новом историческом этапе. Большинство из них должны быть интересны исследователю как произведения, основанные на выведенных из развитого алтайского мифа различных видах, жанрах фольклора.

Важно заметить, что Т. Муканова – носитель аутентичной культуры, представитель послевоенного поколения, не утратившая теснейших связей с родиной. Для ее творческой натуры мифологизирование становится инструментом художественной организации в рукотворных формах анимации во имя сохранения уникальной национальной культуры. В качестве одного из ярких примеров отметим анимационную ленту «Кайчи».

«Вкратце сюжет фильма можно изложить так, – рассказывает режиссер. – Один день жизни старого человека, сказителя-кайчи, ранним утром принявшего на руки только что родившегося ягненка, вместе с внучкой встретившего (возможно, свой последний) земной рассвет, за долгие годы жизни научившегося любить жизнь так, что пробуждение родного селения он воспринимает как личное сокровенное событие, и умеющего это свое чувство передать наследнице» [4].

Фильм начинается с выразительного плана: старик в национальной одежде (длинной овчиной шубе «тон» и шапке из бархата и каракуля) сидит рядом с овцой, готовой разрешиться от бремени. В изобразительном решении композиционный центр мизансцены – это светящийся живот овцы: рисунок-перекладку животного, уложенный на стеклянном ярусе мультипликационного станка, пронизывает световой поток. «Радуюсь рождению новой жизни. Здравствуй, белый ягненок!» – кайчи принимает новорожденное существо. Светится лоб, переносица у старика, идет сияние с небес: люди и животные уравнены и связаны с небесными силами.

Не есть ли это часть торжественного ритуала? В действительности, для представителей традиционных обществ священный смысл имели самые простые события: «овечьи роды» у ряда алтайских народов возносились до события, укрепляющего коллектив, космическую организацию мира. Известно, «овца – животное тотемного типа. В образе овцы чаще выступает связь с мотивами кротости, нежности, невинности, в образе барана подчеркивается плодовитость» [3, т.2. с. 237-238].

Главный рассказчик, кайчи – емкий звукозрительный образ поэта, певца. «В мифопоэтической традиции – это персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти коллектива» [т.2, с. 327]. Его глазами мы видим коллектив тружеников, жителей горного селения, отправляющихся на полеводческие работы. Размеренным шагом движутся они. Также степенно на пастбище направляются крупные животные – быки с коровами, овцы, бараны, козы и мелкая птица. Несмотря на печальную интонацию сказителя, связанную с горестным знанием конечности бытия, «Кайчи» отличает празднично-ритуальная атмосфера (в поле как на праздник). И это перенесение традиций из прошлого, поддержание духа народа, связи его с традициями предков. Мерцание сакральных смыслов поддерживает патетический текст сценариста М. Соловьевой «Современность словно вырастала из героических алтайских сказаний» [1, с. 182].

Гуманистическая традиция, лежащая в основе советского искусства, опирается на архетипы коллективного бессознательного – трепетное отношение к природе и разумному ее творению – человеку. Пафос, поднимающий на пьедестал человека-труженика, корреспондируются с лозунгами советского типа: «Честь и слава по труду». Происходит наложение новых мифологем на патетику мифа. «Шли на работу батырами – возвращаетесь героями», – звучит за кадром.

Торжественно-печальная интонация поэтического текста в «Кайчи» поддерживается исполнением кая в традиции горлового пения. Это монотонное медитативное голосовое «жужжание» опирается на эпические формы исполнения кая под старинный алтайский инструмент топшур. Уникальное звучание придали фильму алтайские певцы – Таныспай Шинжин, Ногон Шумаров, Карагыс Ялбакова, Раиса Тапаева, голос кайчи – это голос киргизского актера Болота Бейшеналиева.

От ажурной вязи колеблемых ветром, но не ломающихся трав, где каждая травинка – человек, все вместе – сильный, верной земле своей народ, камера переводит зрительский взгляд на широкие долины, глубокие ущелья, утонувшие в тумане. С небес глядит богиня-хранительница семейного очага и новорожденных Умай-Эне (в ленте «Небесный дар»). Ближе всех к мифу оказывается поэзия, так в поэзии шестидесятника услышишь знакомые мотивы – известные строки Г. Шпаликова: «Я к вам травою прорасту…» Мифологические образы природы в композиции ленты органичны и естественны (художники Елена и Арсен Бейсембиновы), неизменны как их величественные проявления – горы, высокое небо, солнце, как неизменен его свет, все озаряющий, все оплодотворяющий. Пейзажи в «Кайчи» несут сакральный смысл – такова величественная панорама Царственного Алтая, которого алтайцы называют и отцом, и матерью. Алтай олицетворяет для ее коренных жителей образ родины, самой ее природы [6]. Уважение к природе – важнейшая составляющая алтайской мифологии.

Современная экологическая философия находит в мифах народов мира опору на фундаментальные ценности, связывающие человека с природой. В цели и задачи этой философии входит сохранение природы для будущих поколений. Мифология алтайского народа, нашедшая отражение в творчестве Т. Мукановой, играет большую роль в формировании экологического мышления в XXI веке.

Итак, подведем итоги.

Тамара Муканова – первая алтайская (и единственная!) женщина-режиссер. Значительна ее роль в целях сохранения и возрождения национальной культуры.

Как объекты культурного наследия фильмы режиссера следовало бы передать в действующие музеи алтайской культуры и в планируемый в перспективе музей казахской анимации. Для размещения их в экспозиции, с одной стороны, необходима их скорейшая реставрация, чтобы работы Т. Мукановой могли занять там свое почетное место. С другой – демонстрация изображения, сохранившегося на выцветшей пленке, обладает своеобразным эффектом «патины времени», как предмет архаики, хотя и недавнего прошлого. Таким образом, фильмы режиссера привлекут интерес новых зрителей и исследователей.

В течение многих лет в России идет работа над проектом «Гора самоцветов» по сказкам, легендам народов России и ее ближайших соседей. В списке из 67 фильмов – только одна экранизация алтайской сказки [7]. Значит, работы Т. Мукановой тем более должны вызвать пристальный интерес.

В Казахстане к 20-летию Ассамблеи народов Казахстана закончена работа над проектом «Сказки народов Казахстана». Выпущены восемь мультипликационных фильмов по мотивам русской, немецкой, казахской, украинской, татарской, узбекской, корейской, уйгурской сказок.

В эпоху глобализации, когда агрессивные СМИ – пресса, телевидение, интернет – ведут к универсализации, такие проекты чрезвычайно важны. Опасности глобализации, стирающей культурные границы, заставляют обратиться к недавнему опыту сохранения культурных традиций народов, населявших Советский Союз. К формам, в которых нашел отражение архаический материал мифов, сказаний, легенд, теснейшим образом связывавших жизнь народов с природой, заложивших, что чрезвычайно важно для нашего времени, основы экологической философии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кино Казахстана. Кто есть кто/Сост. Т.К. Смайлова.– Алматы: Жибек жолы, 2003. – 224 с., 48 с. илл.
2. Киноэнциклопедия Казахстана. /Сост. Т.К. Смайлова.– Алматы: Казахфильм, 2010. – 494 с.
3. Мифы народов мира. В двух томах. М.: Советская энциклопедия, 1982.
4. Муканова Тамара. Из интервью автору 10.12. 2013.
5. Нугербеков Б. Когда оживают сказки: Мультипликационное кино Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 160 с.
6. На ВКФ в Кишиневе в 1985 году Т.Муканова за фильм «Кайчи» была удостоена Диплома «За гуманизм, за поэтическое воплощение темы Родины».
7. О проекте «Гора самоцветов» https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B0_%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B2.
8. Художественным руководителем на фильме «Кайчи» выступила режиссер «Союзмультфильма» – Ида Николаевна Гаранина, автор замечательных произведений «Журавлиные перья», «Кошка, которая гуляла сама по себе» и др., художники студии «Союзмультфильм» В. Шилобреев, Р. Митрофанов, композитор В. Бабушкин.

Богданович Е.Н.; Кашуба К.А.; Коваленко М.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ БЕЛОРУССКИХ МОТИВОВ ПОСРЕДСТВОМ ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ ЛОГОТИПОВ

Актуальность работы в изучении качества внедрения элементов национального орнамента и других символов в логотипы белорусских компаний, влияния фирменного знака на формирования имиджа. В работе использовались функциональный; сравнительно-аналитический, социологический методы исследования. Анализ восприятия логотипов потребителями в купе с анализом с точки зрения дизайна позволили сделать следующие выводы: элементы белорусских мотивов часто используются без учета назначения логотипа, а также без учета смысловой нагрузки самих элементов белорусских мотивов; отсутствуют связи между элементами мотивов и деятельностью компании; используются шаблонные решения (редкое использование иных узнаваемых символов Беларуси: лен, папоротник и др.). Выработаны практические рекомендации графическим дизайнерам, направленные на популяризацию белорусских мотивов.

Актуальность темы работы обусловлена тем, что в настоящее время проводится большая работа по популяризации белорусской культуры. Элементы национального орнамента и другие символы внедряются в оформление логотипов, промышленной упаковки, рекламы, книжных изданий. Логотип — лицо компа-

нии, которое представляет ее не только в своей стране, но и за ее пределами, делая страну-производителя узнаваемой, повышая ее престиж. Такая тенденция наблюдается не только в оформлении логотипов государственных предприятий, но и частных.

Цель работы — раскрыть понятие «логотип», проследить тенденции в оформлении логотипа с использованием белорусских мотивов.

Цель работы предлагает решение следующих задач: 1) охарактеризовать понятие «логотип»; 2) выявить роль использования логотипа в популяризации культурного наследия; 3) проследить тенденции в оформлении логотипа с использованием белорусских мотивов.

Объект работы — «логотип» как способ популяризации белорусской культуры.

Предмет работы — изучение, анализ и выявление тенденций в оформлении «логотипа» с использованием белорусских мотивов.

Методы исследования: функциональный; сравнительно-аналитический, социологический (анкетирование).

Результаты исследования. В ходе работы проанализировано 32 логотипа, в которых были использованы белорусские мотивы. В результате анализа были предложены рекомендации по внедрению и использованию белорусских мотивов.

Понятие «логотип» определяется в литературе как знак или образ, придуманный для легкого распознавания. Он используются организациями разных типов по всему миру, может символизировать отдельные товары и услуги.

С помощью логотипа можно составить мнение о новом предприятии или его услугах, он помогает привлечь внимание покупателя, оставить в памяти образ товара или страны-производителя. Основная задача логотипа — нести информацию о принадлежности товара или услуги к организации, стране-производителе [1,2].

В связи с тем, что популяризация национальной культуры становится все более распространенной практикой в нашей стране, тема использования белорусских мотивов в дизайне логотипа сегодня актуальна. К белорусским мотивам можно отнести орнамент, характерную цветовую палитру (красный-белый, синий-белый), изображение животных (зубр, аист), элементы прикладного искусства (гончарство, деревообработка), образцы возделываемых культур (пшеница, лен, картофель).

При выборе этих элементов для оформления логотипа стоит учитывать не только принадлежность организации или компании к стране, но и то, чем занимается (что производит) эта организация (компания). Абстрагирование от этого факта часто делает логотип несвязанным с профилем деятельности организации, а значит, его основная задача не выполняется.

По природе орнамент в большинстве своем геометрический. Можно выделить группу характерных элементов, которые обладают своей символикой. После изучения просматриваемого материала были выделены наиболее часто используемые узоры орнамента:

Рис. 1 «Васьмірог»

Рис. 2 «Васьмірог з расколкамі»

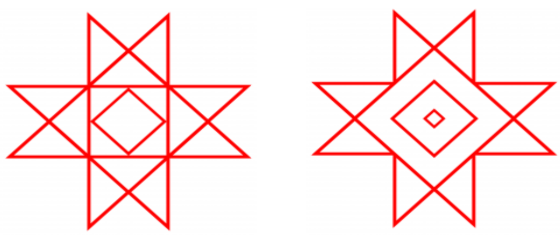


Рис. 3 «Знаки весенней, нетронутой земли…»

«васьмірог» (рис. 1). Используется для обозначения мужского начала, огня, чистого, очищающей энергии.

«васьмірог з расколкамі» (рис. 2). Означает мужское начало, энергию оплодотворения, богатство.

знаки весенней, нетронутой земли под солнечным светом; девичий ромб под опекой мужчины или солнца (рис. 3).

«лапа на шаснаццаць растоў» ритуальный знак, цветущая земля, цветущая нива (рис. 4).

знак движения, жизни, солнца, света, благополучия (рис. 5).

Рис. 4 «Лапа на шаснаццаць растоў»

Рис. 5 «Знак движения, жизни…»

Рис. 6 «Лапа на восем растоў», «глухая лапа»

Рис. 7 «Лапа на восем растоў», «лапа з бубкай»

«лапа на восем растоў» «глухая лапа» знак весенней земли, девственной девушки (рис. 6).

«лапа на восем растоў» «лапа з бубкай» девственность, готовность рожать, девственная девушка (рис. 7) [1].

Рассмотрим наиболее удачные варианты внедрения орнамента в логотип.

Для представления Беларуси на ежегодном международном конкурсе Евровидение в 2013 г. был создан логотип (рис. 8), в основу которого легли основные символы белорусского орнамента. При детальном изучении и сравнении этого логотипа с изучаемыми узорами, можно заметить «глухую лапу», «васьмірог», или «васьмірог з расколкамі», и знак нетронутой земли под солнечным светом. Таким образом, по логотипу можно сказать, что страну «под солнечным светом» представляет дуэт: девушка и парень. Также в изображении логотипа можно увидеть выделенные цветом начальные буквы имён участников — Uzari и Maimuna. Используемые цвета — красный и белый — также помогают в определении страны-участницы. Этот логотип является примером уместного и удачного использования элементов белорусского орнамента, характерной цветовой гаммы в новом прочтении. Здесь орнамент не просто взят за основу, он стилизован, переосмыслен с учетом актуальных приемов в графическом дизайне (фрагментация изображения, использование контуров).

Рис. 9 Вариант логотипа банка «Альфа-банк»

Рис. 8 Логотип представителей из Беларуси на Евровидении

Рис. 10 Традиционный логотип банка «Альфа-банк»

Рис. 11 Логотип компании «Белкарт»

Интересной идеей является решение российского банка «Альфа-банк» создать вариацию основного логотипа (рис. 9) для приложения «Альфа-Клиент Мобайл», которая делает банк «ближе» к потенциальному клиенту в Беларуси. Можно отметить, что изначальная цветовая гамма в традиционном логотипе (рис. 10) совпадает с национальными цветами Беларуси, поэтому удалось не только придать уникальность новому варианту логотипа, но и оставить его связь с основным отделением банка. Однако, в оформлении орнаментальной полосы используется «васьмірог», который является символом мужского начала, огня, чистоты. Смысловая нагрузка используемого орнамента не совпадает с необходимым значением и с тематикой компании. Поскольку это банковская система, логичнее было бы использовать символы со значением стабильности и богатства (к примеру «васьмірог з расколкамі»).

Наряду с использованием орнаментальных элементов популярен образ василька. Удачное сочетание отражения облика страны-производителя и направленности компании демонстрирует внутренняя платежная система РБ на основе банковских платежных карточек «Белкарт» (рис. 11).

Здесь можно увидеть, что из отдельных пластиковых карт складывается цветок василька. Простое, но в тоже время необычное, решение, использование гармоничной цветовой палитры привлекает внимание, проводит прочную ассоциацию с Беларусью.

Интересный вариант оформления логотипа и фирменного стиля авиакомпании «Белавиа» предложил руководитель творческой группы рекламного агентства Илья Андреев. Его логотип (рис. 12) включает детальное изображение василька, символы А и Б, обозначающие начальные и конечные пункты следования, поддерживающую линию и надпись «Авіялініі Беларусі». Если в предыдущем варианте использовался минималистический образ цветка, то здесь применен другой прием — детализация изображения, создание векторного градиента. За счет правильно выбранной цветовой палитры выглядит перегруженное деталями изображение гармонично, белый цвет текстовой части уравновешивает композицию.

Рис. 12 Вариант логотипа авиакомпании «Белавиа»

Рис. 13 Действующий логотип авиакомпании «Белавиа»

Для того чтобы выявить, какой вариант оформления логотипа предпочтет обычный потребитель (действующий или предложенный Ильей Андреевым), был проведен социологический опрос, в котором приняли участие 32 респондента.

В результате опроса выяснилось, что 57% респондентов предпочли новый вариант логотипа, действующий — 30%, 13% респондентов не смогли остановиться на одном варианте, отметив, что оба варианта им нравятся. Таким образом, можно судить о том, что более адресный логотип с национальным акцентом находит больший отклик у аудитории, чем абстрактный логотип с объективно устаревшим дизайном.

Узнаваемым символом Беларуси является зубр. Это нашло отражение в дизайне отечественных логотипов. Одним из наиболее удачных вариантов является логотип ассоциации «Белорусская федерация футбола», а также логотип, который был представлен в качестве нового варианта.

В двух вариантах стилизованная голова зубра составляет часть обшивки футбольного мяча. Выделяет голову активный красный цвет. Цветовая палитра напоминает белорусский флаг, что уместно, поскольку форма футболистов решена в этих цветах. Присутствие образа животного также оправдано, зубр — символ мощи, воли. Такие качества важны и в футболе. В действующем логотипе буквенная аббревиатура красного цвета уравновешивает композицию, чего нельзя сказать о предлагаемом варианте, где единственное цветовое пятно — голова животного.

Однако стремление упростить и минимизировать объекты на логотипе привело к тому, что «голова зубра» перестала походить на таковую. Теперь ее можно спутать с головой быка. В связи с этим, действующий логотип является более уместным.

Рис. 14 Действующий логотип АБФФ

Рис. 15 Вариант логотипа АБФФ

Таким образом, можно выделить два направления современных тенденций популяризации белорусских символов в логотипах и печатной продукции: положительное и отрицательное. К первому можно отнести саму идею поддержания компаниями народных традиций в изделиях, представляющих страну на мировом рынке. Это благотворно влияет на имидж страны, позволяет привлечь внимание потребителей и туристов, заинтересовать их в изучении культурного наследия Беларуси. Также можно отметить наиболее распространенные характерные элементы в дизайне логотипов: орнаментальная тематика, характерная цветовая палитра, а также использование символов животных.

К отрицательным тенденциям относится то, что в стремлении поддержать символику и фольклорные мотивы Беларуси, логотипы нередко утрачивают свою смысловую нагрузку и основную цель — донести до потребителей сведения о компании и предлагаемых ею услуг или товаров.

Трудность заключается и в выборе элемента для логотипа. Логотип должен учитывать этический аспект использования символов. К примеру, не уместно использование белорусского флага в дизайне логотипа компании, занимающейся производством салфеток.

Было отмечено частое использование одних элементов белорусских мотивов и полное игнорирование других. Несмотря на то, что существуют символы, которые со временем стали прочно ассоциироваться с Беларусью, такие как: изображения возделываемых культур (лен, пшеница), элементов прикладного искусства — они не используются в дизайне логотипов, хотя это позволило бы добавить индивидуальность фирменному стилю.

Может быть предложено уделить большее внимание орнаментальным композициям, а именно значениям используемых символов, а также более тщательное отслеживание смысловой составляющей логотипа. Для создания оригинального логотипа можно использовать не самые популярные в современном дизайне, однако, вполне узнаваемые символы Беларуси: изображение папоротника, пшеницы, льна, картофеля (растительная тематика); образ аиста, зайца, бобра (животная тематика) и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эвами, М. Logo. Создание логотипов. Самые современные разработки / М. Эвами. — СПб: Питер, 2009. — 352 с. — ISBN 978-5-388-00654-7.
2. Эйри, Д. Логотип и фирменный стиль [Текст]: руководство дизайнера / Д. Эйри. — СПб: Питер, 2012. — 216 с.

Богданович Е.Н.; Мармузевич А.А.; Пархомчик А.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОФОРМЛЕНИЯ КНИЖНЫХ ИЗДАНИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Актуальность работы в изучении основных тенденций в оформлении изданий, посвященных Великой Отечественной войне, в выявлении изменений этих тенденций, их преемственности и актуальности в настоящее время. В работе использовались функциональный; сравнительно-аналитический, социологический методы исследования. Анализ восприятия изданий читателями совместно с анализом с точки зрения дизайна позволили сделать следующие выводы: современные книги пользуются большей популярностью, чем выпущенные до 1990 г.; ранее популярные приемы в оформлении сейчас превращаются в шаблоны и их необходимо модифицировать. Выработаны практические рекомендации графическим дизайнерам, направленные на популяризацию белорусских мотивов.

Актуальность работы обусловлена тем, что в связи с 70-летием победы в Великой Отечественной войне выпускается много книг, посвященных этой теме. Это и энциклопедии, и научно-популярные, и литературно-художественные издания. Одной из задач воспитания нового поколения состоит в том, как ненавязчиво направить мышление людей на необходимость помнить о событиях и подвигах XX века.

Цель работы — провести сравнительный анализ оформления изданий о Великой Отечественной войне, выпущенных в СССР, Республике Беларусь и Российской Федерации. Выявить основные тенденции разных периодов, а также влияние внешнего вида подобной литературы на заинтересованность читателя этой темой.

Цель работы предполагает решение следующих задач: 1) рассмотреть белорусские и зарубежные издания разных лет выпуска, посвященные Великой Отечественной войне, с точки зрения их внешнего вида; 2) выявить основные тенденции в оформлении, изменения и преемственность; 3) определить, какие приемы дизайна оказывают воздействие на читателя.

Объектом работы стало внешнее оформление тематических книжных изданий.

Предметом работы явилось изучение, анализ и выявление путей привлечения внимания читателей к изданиям, посвященным Великой Отечественной войне.

Методы исследования:функциональный;сравнительно-аналитический, социологический (анкетирование).

Результаты исследования. В ходе работы было проанализировано 14 изданий (из которых два — лауреаты конкурса «Искусство книги»). Было установлено, что книги, выпущенные после 1990 г., пользуются большей популярностью. Отмечено, что приемы, которые ранее удачно использовались для оформления, сейчас превращаются в шаблоны. Их необходимо модифицировать или избегать, тем более, что в настоящее время улучшились возможности полиграфии, и можно использовать новые средства передачи идеи и концепции. Выявлены новые тенденции, например, использование фотографий, оформленных, как окна в описываемую эпоху.

Результаты анализа особенностей оформления изданий, посвященных Великой Отечественной войне. В ходе работы была составлена анкета для выявления читательских предпочтений, было опрошено 30 респондентов. Реципиентам было предложено несколько вопросов, и после анализа ответов были получены следующие результаты. 75% предпочли оформление современных книг выпущенным в Советское время в связи с красочностью изданий, новыми идеями и проявлением оригинальности. 70% указали, что прямое расположение элементов более выигрышно по сравнению с наклонным или с расположением вдоль наклонной оси. На их взгляд, прямая композиция легче воспринимается и символизирует величие и монументальность. 80% отметили, что в настоящее время делается акцент на оригинальное использование фотографических композиций, книги с таким оформлением больше привлекают внимание.

Для выявления особенностей в книгах советского периода были выбраны следующие издания:

1) «Великая Отечественная война», Москва, Издательство политической литературы, 1990 г.;

2) «Ради мира на земле», Москва, Издательство «Правда», 1990 г.

3) «Летопись Великой Отечественной войны 1941–1945, Краткая иллюстрированная история для юношества», Москва, «Молодая гвардия», 1985 г.

4) Данишевский И. М. «Война. Народ. Победа», Москва, Политизат, 1976 г.

5) «Дело всей жизни», Минск, Издательство «Беларусь», 1988 г.

Можно заметить, что уже в 1970–1990-е гг. дизайну подобных изданий придавалось большое значение. Внимание уделялось не только композиции, но и цветам. Например, широко использовалось расположение элементов относительно диагональной оси, форма композиции с утяжеленным верхом или низом, акцентирование углов. Можно увидеть работу со смысловой наполненностью цифр: черным цветом выделен год начала войны, а красным — год окончания. Проводилась работа с нюансом и контрастом. Предпочтение отдавалось строгим гарнитурам.

Разберем более подробно следующие два издания.

Книга «Великая Отечественная война», Москва, Издательство политической литературы, 1990 г. Нужно отметить интересное решение для размещения временных рамок: год победы как бы перекрывает год начала войны. В добавление к этому есть работа с цветом, о которой говорилось выше. Текст и даты образуют прямой угол, что подчеркивает строгость композиции и содержания. Продумано цветовое решение: холодный голубой цвет с черными вставками, вероятно, символизирует сложности, утраты и страх, однако в левом верхнем углу он переходит в теплый цвет с военной атрибутикой, олицетворяя надежду на лучшее будущее, на победу.

Книга «Летопись Великой Отечественной войны 1941–1945. Краткая иллюстрированная история для юношества», Москва, «Молодая гвардия», 1985 г. Интересным элементом композиции здесь является диагональная ось, представленная в виде георгиевской ленты, вдоль которой располагаются остальные элементы. Кроме того, в этой книге снова внимание акцентируется на датах, которые представлены в разных цветах: год начала войны — в черном, что ассоциируется с чем-то негативным, морально тяжелым, а год победы — в красном цвете, как и весь остальной текст, символизируя жертвенность, мужество и победу.

Современные книги. В настоящее время и в Беларуси, и за рубежом издается много книг о Великой Отечественной войне, изготавливаются плакаты о героях войны и многое другое. Однако книги имеют наибольшее влияние, так как могут показать историю и в виде исторического, фактического материала, и в виде художественного произведения. Рассмотрим некоторые примеры.

Российские издания.

Книга Дамаскин И.А., Кошель П.А., Никифоров Ю.А. «Великая Отечественная война», Москва, «Олма-пресс», 2005 г. Несмотря на простую и наиболее часто встречающуюся композицию — расположение элементов относительно центральной оси — издание однозначно привлечет читателя своим оформлением. В дизайне обложки использован разноэлементный убывающий-возрастающий ритм, что помогает выделить каждую группу элементов, не нарушая целостность композиции. Заслуживает внимания сочетание красного и золотистого цветов, а также оформление дат: цифры являются как будто окнами в прошлое, возникает желание рассмотреть черно-белые снимки. Появляется ощущение взаимодействия издания с читателем.

Книга Кондакова Н., Маин В. «Великая Отечественная война 1941–1945 гг. в современном патриотическом воспитании граждан», Москва, «Армпресс», 2008 г. Композиция выстроена относительно вертикальной оси, однако интерес представляет акцент и цветовое решение. Акцентом является темный меч на иллюстрации, окруженный оранжевыми цифрами. На первый взгляд это вызывает ощущение тревожности, но композицию хорошо уравновешивает серый цвет: он смягчает воздействие контрастных черного и оранжевого.

Книга Алексеев С. «Великие победы», Москва, Издательство «Сибирская благозвонница», 2014 г. Это издание — пример художественного произведения. Здесь также проработана концепция и можно отме-

тить некоторые приемы. Текст размещен как будто в самой иллюстрации, которая цветом и стилем хорошо отражает эпоху, радостные мотивы послепобедного периода. Это привлечет внимание покупателя. Интересно, что гарнитуры в названии книги довольно контрастны между собой, но при этом хорошо сочетаются. Слово «победы» выделено золотым цветом, символизируя ценность, добытую тяжким трудом, а выделение слова «Великие» белым цветом можно понять только как элемент оформления, так как по смыслу и восприятию курсив и белый цвет ассоциируются с чем-то светлым, легким, а победа на самом деле далась народу тяжелым трудом и множеством жертв.

Белорусские издания. Лауреаты конкурса искусство книги:

Двухтомник «Победа», Мастацкая литература, 2014 г. Лауреат конкурса «Искусство книги» 2005 г. Представленная обложка — яркий пример передачи содержания книги через цветовую гамму. Также это отлично иллюстрирует саму эпоху. Болотные, серые и бежевые тона со звездой напоминают военную форму. Хорошо виден нюанс. Благодаря ему обложка становится не слишком броской, но будет заметна на книжной полке. Звезда является в композиции точкой и акцентирует на себе внимание, а фон удачно дополняет ее. Цвета здесь передают определенные эмоции и ощущения: горечь утраты, лишения, угнетенность, раздумья людей того времени о своей жизни, судьбе своей семьи и страны. Шрифт названия кажется простым, но в этом тоже несет определенный смысл. Большие буквы неконтрастны, лишь немного выделяются на фоне цвета, как будто с усердием стертая с обложки краска. Размер букв символизирует величие победы, цвет же добавляет, что достигнута она была лишениями, стойкостью и немалым трудом.

Манчук, О. Фотоальбом «Победа — одна на всех». БЕЛТА. 2014 г. Победитель конкурса "Искусство книги" 2015 г.

В оформлении издания выбрана динамичная композиция. За счет черного фона яркие элементы композиции сильно контрастируют, но в тоже время хорошо сочетаются между собой. Цвета подобраны в соответствии с флагом Беларуси, подчеркивая тот факт, что в фотоальбоме собраны материалы именно о белорусском народе в годы войны. Это, несомненно, вызовет у читателя чувство гордости, значимости, привлечет его внимание. Расположение элементов вдоль диагональной оси также придает композиции некую динамичность, отражает ее полет в пространстве.

Книги, посвященные 70-летию Победы:

Биографический справочник «Твои сыновья, Беларусь! Герои Советского Союза», Минск, «Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки», 2014 г. и биографический справочник «Твои герои, Беларусь! Герои Социалистического Труда», Минск, «Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки», 2014 г. Оба справочника наряду с другими подобными изданиями были выпущены к 70-летию Победы одним издательством и потому имеют сходное оформление: расположение элементов относительно диагональной оси, интересно оформленные коллажи черно-белых снимков. В целом композиции выглядит привлекательно. Однако вряд ли можно назвать удачным наклон текста: слова как будто падают, в то время как при прямом написании могли символизировать стойкость и монументальность. Как и в советских книгах неотъемлемым частью композиции является орден, это становится своеобразным шаблоном, штампом, а потому при злоупотреблении может плохо сказаться на отношении к подобным элементам в оформлении изданий.

Однако в этих изданиях вряд ли можно назвать удачным наклон текста: слова как будто падают, в то время как при прямом написании могли символизировать стойкость и монументальность. Снова используется орден, это становится своеобразным шаблоном, штампом, а потому при злоупотреблении может плохо сказаться на отношении к подобным элементам в оформлении изданий.

Муравейко, И. «Я — Іван з Беларусі». Минск. Издательский дом «Звязда». 2014 г. В книге хорошо сочетаются два направления текста: наклонное и прямое, что придает ей оригинальность. Это было достигнуто визуальным разбиением композиции на две части, при этом выделяя каждую из них. Необычный шрифт, выбранный для оформления названия книги —хороший пример использования новых возможностей при оформлении книг, связанных с широким распространением компьютерных технологий в наше время. Использование вышеупомянутого ордена в этом композиции является вполне оправданным, подчеркивая тематику.

Выводы. Исходя из результатов нашего опроса, видно, что книги, выпущенные после 1990 г. пользуются большей популярностью. Также отмечено, что приемы, которые ранее удачно использовались для оформления, сейчас начинают превращаться в шаблоны, и необходимо их модифицировать или избегать, тем более, что сейчас улучшились возможности полиграфии, и можно использовать новые средства оформления. Большое внимание стали уделять цифрам: цвет, расположение или заполнение их внутреннего пространства несут в себе большую смысловую нагрузку. И, наконец, исходя из результатов опроса, было установлено, что белорусские и российские издания пользуются примерно одинаковой популярностью, но читатели активно выделяют оформление белорусских лауреатов конкурса «Искусство книги».

ЛИТЕРАТУРА

1) «Великая Отечественная война», Москва, Издательство политической литературы, 1990 г.;
2) «Ради мира на земле», Москва, Издательство «Правда», 1990 г.
3) «Летопись Великой Отечественной войны 1941–1945, Краткая иллюстрированная история для юношества», Москва, «Молодая гвардия», 1985 г.
4) Данишевский И. М. «Война. Народ. Победа», Москва, Политизат, 1976 г.
5) «Дело всей жизни», Минск, Издательство «Беларусь», 1988 г.
6) Дамаскин И.А., Кошель П.А., Никифоров Ю.А. «Великая Отечественная война», Москва, «Олма-пресс», 2005 г.
7) Кондакова Н., Маин В. «Великая Отечественная война 1941–1945 гг. в современном патриотическом воспитании граждан», Москва, «Армпресс», 2008 г.
8) Алексеев С. «Великие победы», Москва, Издательство «Сибирская благозвонница», 2014 г.
9) Двухтомник «Победа», Мастацкая литература, 2014 г. Лауреат конкурса «Искусство книги» 2005 г.
10) Манчук, О. Фотоальбом «Победа — одна на всех». БЕЛТА. 2014 г.
11) Биографический справочник «Твои сыновья, Беларусь! Герои Советского Союза», Минск, «Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки», 2014 г.
12) Биографический справочник «Твои герои, Беларусь! Герои Социалистического Труда», Минск, «Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки», 2014 г.
13) Муравейко, І. «Я — Іван з Беларусі». Минск. Издательский дом «Звязда». 2014 г.
14) Буковецкая, О. А. Дизайн текста: шрифт, эффекты, цвет – 2-е изд., испр. – М.: ДМК, 2000. – 304 с., ил, 4 л. ил. – ISBN 5-89818-025-7

Верещагина-Белявская Е.Е.
(Украина, г. Винница)

РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИЗНИ ПОЛЯКОВ-КАТОЛИКОВ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОДОЛЬЯ В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Впервые поселившись на территории Подолья в XIV ст., поляки принесли в край не только традиции своей национальной культуры, но и западную ветвь христианства. В бытовом сознании автохтонного населения католицизм латинского обряда стал неотделимым от поляков. При всей сложности протекания исторических процессов, к началу Первой мировой войны Римско-Католическая Церковь (РКЦ) на Подолье, действительно представленная в большинстве своём польским населением региона, имела хорошо организованную структурную сеть. Подолье можно рассматривать оплотом РКЦ во времена советской власти.

Понять всю сложность деятельности представителей РКЦ на Подолье во времена советской власти невозможно без осознания политической ситуации, при которой функционировал католицизм в условиях открытой и скрытой борьбы большевиков со всеми религиозными организациями в виде грубой пропаганды, экономического и налогового давления, запугиваний и попыток личной дискредитации.

Первые существенные изменения позиций РКЦ наблюдаются после Февральской революции 1917 г.: решениями Временного правительства были провозглашены свобода вероисповедания, равноправие Православной и Католической Церквей, отменены антикатолические дискриминационные мероприятия. Такие решения дали возможность восстановления в 1918 г. Каменец-Подольской диецезии под предводительством епископа П. Маньковского. Однако, с приходом в край власти большевиков, сам епископ и около сотни священников были вынуждены выехать в Польшу. Результатами деятельности новой власти стало закрытие храмов, использование их помещений под разные хозяйственные и культурные нужды. Если большевики стремились ликвидировать только национальный характер православия и ограничить его влияние на жителей края, то в отношении католицизма было поставлено задание полной элиминации его из жизни.

В 1920-21 годах началась первая волна арестов духовенства, и римско-католического в том числе. Известно, что в Киевскую тюрьму попал настоятель Оратовского костела в Винницкой К. Ефимов, судьба которого до сих пор остается невыясненной.

После окончания боевых действий на советско-польском фронте в 1922 г. часть духовенства возвратилась в свои подольские приходы, оказавшись в атмосфере антипольской истерии и грубого внедрения в жизнь принципов Декрета об отделения церкви от государства. В связи с тем, что под запретом оказалась деятельность приходских школ, духовный семинарий, польских религиозных обществ, развал иерархии РКЦ в регионе был неизбежным. Многие национальные религиозные сообщества перешли на нелегальную работу, поддерживаемую такой же нелегальной деятельностью священников. Так, на Подолье её возглавил Я. Свидерский.

Вторая волна эскалации католиков-поляков началась после выхода меморандума ГПУ УССР «О работе среди римско-католического духовенства и польских колоний» (1926 г.) и проявилась в обвинениях в

шпионской деятельности на пользу Польши, арестах священников и активистов. Большинство ксендзов, которые в 1921-1923 годах нелегально прибыли в Украину для восстановления приходов РКЦ, весной этого года были арестованы по обвинению в антисоветской, контрреволюционной и шпионской деятельности в пользу Польши. Осуществление пастырских функций как главную и единственную причину их возвращения в Украину власть не восприняла. Решением ГПУ УССР «мотивы перехода доверия не внушают, есть основания подозревать ... в шпионаже, признать социально опасным элементом и возбудить ходатайство перед Особым Совещанием при Коллегии ОГПУ о высылке ... в Сибирь» [1].На 350 тыс. верующих в Каменец-Подольской диецезии осталось 42 священника.

Главным видом деятельности римско-католических священников, кроме осуществления непосредственного пастырства, стала организация разнообразных содалиций и молитвенных кружков, целью которых было сохранение и укрепление веры прихожан. Среди всех католиков Украины в двадцатых годах XX ст. стали распространенными религиозные кружки, которые были вспомогательным элементом организации жизни приходов. Молитва группы в совместных интенциях в условиях советской действительности этого времени позволяла католической общине выживать. Одними из популярных кружков было «Объединение братьев и сестер терциариев», куда, как правило, входили активные и приближенные к пастору верующие. Фактически терциариями были монахи, которые жили и действовали среди светских людей. Усиление деятельности этих кружков началось еще после польского восстания 1863-1864 годах, когда царское правительство прекратило деятельность традиционных католических орденов и закрыло их монастыри.

В польских селах Волыни и Подолья особенно часто встречались кружки ружанца («Братство святого Ружанца»), в основе деятельности которых было коллективное чтение и пение молитв, которое давало так называемое «механическое благочестия» - освобождение от грехов.

Большевистский режим использовал самые разнообразные формы и методы борьбы с такими группами верующих, поэтому их деятельность была опасной: так, в городке Гнивань Винницкой области вместе с группой своих прихожан был арестован ксендз Ч. Федорович по традиционному обвинению - организация антисоветских молодежных кружков и шпионаж в пользу Польши. Советская власть унаследовала свой страх перед «Братством святого ружанца» и другими католическими кружками от русского царизма, который видел в их деятельности угрозу ополячивания и латинства.

С началом советизации и коллективизации подольских сел большевистские репрессии духовенства РКЦ не только сохранились, но и получили особый размах. Учитывая большое влияние, которое имело римско-католическое духовенство на своих прихожан, большевики постоянно искали пути для его ослабления. Ночные аресты и расстрелы ксендзов и верующих, разрушение храмов, активная советская пропаганда вызывали у людей общий психоз. Тайно вынуждены были действовать не только священники, но и прихожане. Так, молиться люди стали индивидуально или маленькими группами, прячась по домам.

Организация репетиций молодежного приходского хора, помощь бедным и больным, а также другие традиционные виды деятельности Римско-католической Церкви вызвали у представителей власти возмущение. В одном из выпусков газеты «Красная граница» от 9 июля 1927 содержится разгромная статья сельского корреспондента из с. Тинна на Проскуровщине Корчинского, который осуждает деятельность местного ксендза Шиманского за организацию общества трезвости. Абсурдность его рассуждений по обету крестьян воздерживаться от употребления алкоголя достигает апогея в конце статьи, где он советует местному руководству, «политпросветным органам и комсомольской организации укрепить свою работу, чтобы развеяли тот дурман, который сеет Шиманский и другие» [2]. Комичность ситуации заключалась еще и в том, что сам селькор Корчинский был известным местным пьяницей. Он работал киномехаником, однако, как показывает эта же газета, «во время демонстрации кинофильма ... часто бывает пьян, и это негативно отражается на работе киноустановки» [2].

Третья волна агрессивной борьбы с католицизмом – начало 1930-х гг., ознаменовавшаяся арестом ещё 30 священников. Спад преследования священнослужителей и активных прихожан начался в 1931году. Приостановка массовых репрессий католического духовенства совпала по времени с завершением главного этапа коллективизации. Однако, в конце 1930-х годов можно было наблюдать полное прекращение религиозной жизни РКЦ. «Римско-католическая церковь как общественный институт с собственной иерархией, клиром и паствой была полностью ликвидирована. Попытки верующих самостоятельно, без священника, совершать богослужения в частных домах (все костелы были закрыты) власть расценивала как нелегальную антисоветскую деятельность, а участники таких собраний подвергались преследованиям и суровому наказанию» [2].Это привело к тому, что на 1937 г. в Каменец-Подольской диецезии не осталось ни одного практикующего римско-католического священника.

Таким образом, на долгие годы советская власть прервала линию преемственности в развитии РКЦ на Подолье, которую она воспринимала не только оплотом религиозности, но и «польского национализма».

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Службы безопасности Украины. –Дело. 73429-ФП. – Лист 40.
2. Рубльова, Н.С. Ліквідація в Україні ієрархії Римо-католицької церкви (кінець 1917–1937 рр.) / Н.С. Рубльова // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. – 2000. – № 2/4.- С.313-330

Винникова М.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКИХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ ВИЧИНСКИХ ПОЛЯН (ПО МАТЕРИАЛАМ А.К. СЕРЖПУТОВСКОГО ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, ФОТОГРАФИЯМ И ЭТНОГРАФИЧЕСКОМУ ОЧЕРКУ И.А. СЕРБОВА И ПОЛЕВЫМ ИССЛЕДОВАНИЯМ АВТОРА)

Работа выполнена при поддержке БРФФИ, проект № Г15Р-006.

В собрании Российского этнографического музея есть коллекции предметов, собранных А.К. Сержпутовским на территории Беларуси в начале XX века. При изучении коллекции № 1213 наше внимание привлекли фрагменты наметок [1, № 1213-15 – 23], привезенные исследователем из села Ветчино Кожан-Городокской волости Пинского уезда Минской губернии (в настоящее время д. Витчин Лунинецкого района Брестской области). Орнаментированные концы отрезаны от наметок различной степени изношенности. Если учесть, что данная экспедиция А.К. Сержпутовского состоялась в 1907 г., то можно датировать наиболее старые наметки второй половиной – концом XIX в., а новые – первыми годами XX в. При этом орнаментально-композиционное решение концов наметок отличается стилистическим единством, что свидетельствует об устойчивой местной традиции оформления этих древних головных уборов замужних женщин. Орнаментальный декор на всех рассмотренных нами фрагментах наметок имеет трехчастную бордюрную композицию, которая состоит из трех натканных орнаментальных полос: в центре расположена наиболее широкая полоса с четким по восприятию ромбо-геометрическим орнаментом, с двух сторон ее обрамляют одинаковые узкие полоски с мелкими геометрическими мотивами. Орнамент выполнен в основном в технике бранного двухуточного ткачества (за исключением образца № 1213-20, декор которого состоит из трех полосок, образованных нитями красного цвета, затканными в полотно). Несмотря на разнообразие использованных орнаментальных мотивов, которые в рассмотренных нами девяти образцах не повторяются, их декор объединяет характер композиционного решения. Он заключается не только в том, что бордюры состоят из трех частей, но и в обрамлении каждой орнаментальной полосы очень узкими полосками красного или черного цвета (по две нитки цветного утка затканы в полотно). Такой простой художественно-технологический прием придает орнаментальным бордюрам графическую четкость и завершенность. Все наметки имели сравнительно небольшую ширину – в среднем, 33-34 см. В этой же коллекции имеются три целые наметки из с. Ветчино [1, № 1213-26, 27, 28]. Их концы имеют аналогичный декор. А размеры соответственно составляют: 320×29, 334×30, 332×31 см. При этом наметки не имеют вышитых на боковых сторонах очелий, что также является объединяющей их чертой. Отсутствие очелья позволяет несколько варьировать способы завивания наметки, однако, в определенных пределах, задаваемых ее размерами.

Характер декора на концах наметок из с. Ветчино, а также их метрические пропорции оказались очень близки наметкам из других деревень южной части нынешнего Лунинецкого района, таких как Яжевки [2, КП-7477, Т-3459], Язвинки [3, КП-2728, В-483/6; КП-2908, В-623] (рисунок 1), Ракитно [3, КП-2942, В-657] (рисунок 2), Дворец [4, Оф-6720/4, В-3118] (рисунок 3), Цна [5, ил. 213]. Именно эту территорию, на основе изучания материальной культуры ее жителей, выделил И.А. Сербов как особый этнографический район – Вичинскую землю, а ее жителей назвал вичинскими полянами – в связи с равнинностью данной территории, приподнятой над уровнем моря примерно на 145 м, и окруженной со всех сторон топкими болотами [6, с. 5, 8, 78]. Этнографический очерк «Вичинские поляне» впервые был опубликован в 1928 году, однако материал для него собирался автором еще в дореволюционный период. В данном издании опубликованы также фотографии И.А. Сербова, сделанные им в основном в селе Вичин (Ветчино, Витчин), а также в деревнях Дворец, Цна, Дребск, Ракитно. На фотографиях, сделанных в с. Вичин и д. Дребск, можно увидеть женщин с наметками, завитыми на их головах. Однако качество фотографий и печати дает лишь общее представление о костюме жителей этих селений. Видны пропорциональные соотношения длинных, почти касающихся земли, юбок у женщин, и более коротких фартуков, низ которых украшен широкими бордюрами, состоящими из трех расширяющихся к низу полос ромбо-геометрического орнамента, а также

общее композиционное решение декора на оплечьях сорочек. Завитые на головах наметки имеют форму высокого цилиндрического тюрбана с короткими концами, свисающими в основном с правой стороны. На отдельных фотографиях заметно, что концы свисают с двух сторон [6, с. 46]. Возможно, способом завивания наметки маркировался возрастной статус замужней женщины.

Этот характерный для вичинских полян головной убор настолько впечатлил И.А Сербова, что он попытался записать способ создания на голове его необычной формы: «Жанчына з надзвычайнай спрытнасьцю і хуткасьцю завівае сваю намётку, – на ўсю гэтую, відаць, складаную працу ёй патрэбна ўсяго 3-4 мінуты. У гэткім выпадку жанчына звычайна скручвае валасы на патыліцы пад чапец і зьверху надзяе лубовы абадок – "падвічку". Затым на галаву накладвае самую наметку гэткім чынам, што кароткі канец спушчаецца каля левага вуха, а другі доўгі канец падхоплівае каля шыі – "падбароднік" – і сустракаецца з першым канцом на левым віску. Тут канцы, альбо хвасты, крыжуюцца ў шырокі бант, прычым кароткі хвост складае тырчачае альбо вісячае "вуха", а доўгі хвост абвівае галаву ў выглядзе вянка і ўтварае ў наметцы "патыліцу" і "налобнік". Добра завітую намётку можна свабодна здымаць нанач і потым зноў адзяваць, як звычайную шапку. Жанчыны, менавіта, гэтак і робяць: завітую наметку яны носяць тыдні два, пакуль яна не запэцкаецца, а потым мяняюць яе на другую, чыстую.» [6, с. 51]. В данной цитате обращает на себя внимание закавыченная Сербовым местная терминология, и то, что слово «наметка» он пишет через «е» и через «ё» (намётка), что соответствует и выводам автора данной статьи, сделанным на основе полевых материалов, собранных в различных областях Беларуси. Исследователя удивило также то, что наметка плотно закрывает уши, однако женщины при этом хорошо слышат [6, с. 51].

Зная размеры наметок вичинских полян, и имея в наличии наметку из д. Яжевки Лунинецкого района, автором данной статьи была предпринята попытка восстановить форму головного убора и реконструировать способ завивания наметки. В описании способа ношения вичинской наметки, которое оставил нам И.А. Сербов, есть очень ценная для нас информация, например, то, что наметка завивается на специальный каркас – подвичку, надеваемую поверх чепца, которым зафиксирована прическа, и то, что завивание ведется в основном длинным правым концом наметки. Однако для реконструкции способа завивания наметки этих сведений оказалось не достаточно, тем более, что дальнейшее описание Сербова является весьма путанным и не вполне достоверным. Поэтому для уточнения отдельных моментов были использованы полевые материалы автора из д. Язвинки [7], а также фотография женщины в наметке из д. Цна, опубликованная в альбоме «Белорусская народная одежда» [5, ил. 213].

В 1991 году от жительницы д. Язвинки Коровоевич Анны Сидоровны, 1904 г.р., автором был записан способ завивания наметки, бытовавший в этой деревне [8, с. 34-35]. От нее же были получены ценные сведения о том, что подвичку делали из луба ясеня, обшитого полотном, и была она шириною в ладонь и диаметром в обхват головы. Перед началом завивания наметку складывали в узкую полосу. Для этого ее перегибали вдоль пополам, а затем продольные (кромочные) стороны подворачивали внутрь на ¼ ширины наметки. Наметку накладывали поверх подвички в развернутом виде, но концы были предварительно сложены вчетверо по ширине. С левой стороны конец наметки был длиной до локтя.

Исходя из имеющихся данных и наличия наметки из д. Яжевки, размеры и оформление которой аналогичны наметкам из с. Ветчино и других деревень Вичинской земли, была предпринята попытка реконструировать один из способов ношения этого головного убора.

Традиционный головной убор замужней женщины из Кожан-Городокской волости Пинского уезда Минской губернии

(реконструкция М.Н. Винниковой)

Скрученные и уложенные на макушке головы волосы фиксируются чепцом. Поверх чепца надевается подвичка – обруч из луба ясеня, обшитого полотном, высотой 7-8 см и диаметром в обхват головы.

Наметка, предварительно сложенная вдоль в четыре сложения, накладывается на подвичку в развернутом виде таким образом, чтобы левый конец ее свисал до локтя.

Сложенный вчетверо правый конец проходит под подбородком, где складывается в более узкую полосу (еще раз вдвое), поднимается вверх с левой стороны, и, развернувшись снова до полосы в четыре сложения, перекидывается через голову направо. С правой стороны он разворачивается в сторону лба (перегибается на 45º) и делает два витка вокруг головы по верхней части подвички.

Затем левый конец отгибается вверх, перекидывается через голову направо и на уровне виска протягивается вниз под предыдущим витком правого конца. При этом он прикрывает висок до уровня глаза.

Правый конец продолжает обвивать голову, спускаясь при этом к нижнему краю подвички. Сделав еще один виток, и, оказавшись с правой стороны, он подтыкается петлей сверху вниз под предыдущий свой слой и свисает над левым концом, немного правее его (рис. 4).

Данная реконструкция была проверена методом практического моделирования с использованием костюма и наметки из д. Яжевки Лунинецкого р-на Брестской обл. (рис. 5).

ЛИТЕРАТУРА

1. Собрание Российского этнографического музея.
2. Собрание Отдела древнебелорусской культуры ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси».
3. Собрание Лунинецкого районного краеведческого музея.
4. Собрание Брестского областного краеведческого музея.
5. Раманюк, М.Ф. Беларускае народнае адзенне / М.Ф. Раманюк. – Мінск: Беларусь, 1981. – 312 с.
6. Сербаў, І.А. Вічынскія паляне: матэрыял. Культура: этнагр. нарыс Бел. Палесся / прадм. Т.А. Навагродскі, Я.А. Пясоцкая / І.А. Сербаў. – Мінск: БФК, 2005. – 80 с.
7. Полевые материалы автора из деревни Язвинки (Лунинецкий р-н Брестской обл. Республики Беларусь). 1991 г. Архив автора.
8. Фадзеева, В. Беларуская намітка / В. Фадзеева, М. Віннікава // Беларуская мінуўшчына. – 1994. –№ 3. – С. 33–35.
9. Рис. 1. Оформление конца наметки. д. Язвинки Лунинецкого р-на Брестской обл. Из собрания Лунинецкого районного краеведческого музея. Фото М.Н. Винниковой.
10. Рис. 2. Оформление конца наметки. д. Ракитно Лунинецкого р-на Брестской обл. Из собрания Лунинецкого районного краеведческого музея. Фото М.Н. Винниковой.
11. Рис. 3. Оформление конца наметки. д. Дворец Лунинецкого р-на Брестской обл. Из собрания Брестского областного краеведческого музея. Фото М.Н. Винниковой.
12. Рис. 4. Предполагаемый способ завивания наметки. Конец XIX – начало XX в. Кожан-Городокская волость Пинского уезда Минской губернии. Реконструкция и рисунок М.Н. Винниковой.
13. Рис. 5. Костюм замужней женщины с наметкой. д. Яжевки Лунинецкого р-на Брестской обл. Из собрания Отдела древнебелорусской культуры ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси». Фото П.А. Богдан.

Віцязь С.П., Дучыц Л.У., Мядзведзева В.У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

УКЛАД У БЕЛАРУСКУЮ КУЛЬТУРУ ВЫПУСКНІКОЎ МАСКОЎСКАГА АРХЕАЛАГІЧНАГА ІНСТЫТУТА І ЯГО ФІЛІЯЛАЎ У СМАЛЕНСКУ І ВІЦЕБСКУ [81]

Развіццё і спецыялізацыя гістарычных ведаў у другой палове XIX – пачатку XX стст. патрабавалі новых навучальных устаноў, дзе б вялася падрыхтоўка спецыялістаў па даследаванню старажытнасцей. У 1877 г. быў адчынены Санкт-Пецярбургскі Археалагічны інстытут, які рыхтаваў у асноўным архівістаў. З мэтай пашырэння падрыхтоўкі навуковай эліты 31 студзеня 1907 г. адкрылі Маскоўскі Археалагічны інстытут (МАІ), дзе выпускнікі атрымлівалі дыпломы не толькі архівістаў, але і археолагаў. Потым пачалі адчыняцца філіялы гэтага інстытута ў многіх буйных гарадах, у тым ліку ў Смаленску (1910) і Віцебску (1911). МАІ і яго філіялы плённа дзейнічалі да 1922 г. Усё гэта спрыяла дэмакратызацыі гістарычных ведаў. Маскоўскі Археалагічны інстытут меў спачатку трохгадовы тэрмін навучання, а з 1917 г. – чатырохгадовы. Упершую чаргу, сюды прымаліся асобы з вышэйшай адукацыяй, а астатнія – вольнаслухачамі. Дырэктарам інстытута быў А.І. Успенскі, заняткі вяліся па вечарах [11]; [13,с. 131]; [21, с. 19-20]; [45, с. 640-648].

Выпускнікі Маскоўскага Археалагічнага інстытута і яго філіялаў у Смаленску і Віцебску ўнеслі значны ўклад у культуру Беларусі. У 1910 г. у першым выпуску са званнем вучонага-археолага МАІ скончылі вучні В.А. Гарадцова – П.С. Рыкаў (1884–1942) і В.У. Гольмстэн (1880–1942), якія потым сталі знакамітымі археолагамі, былі членамі Маскоўскага Археалагічнага таварыства, і іх даследаванні тычыліся тэрыторыі Беларусі. П.С. Рыкаў у 1912–1920 гг. быў загадчыкам музея пры Віленскай публічнай бібліятэцы і працаваў выкладчыкам гімназіі. У 1913–1914 гг. ён праводзіў раскопкі кurганоў каля маёнтка Маркененты ў ваколіцах Смаргоні [28, с. 18-22]. Пасля навуковец працаваў у Саратаве і займаўся вывучэннем помнікаў радзімічаў [31, с. 126-130]. В.У. Гольмстэн абараніла дысертацыю пад назвай «Древнерусское племя радимичей по археологическим данным» і атрымала званне сапраўднага члена МАІ. Паводле дадзеных Імператарскай Археалагічнай Камісіі ў 1912 г. яна праводзіла даследаванні на тэрыторыі былой Курынскай воласці Віцебскага павету Віцебскай губ. [8]; [27, с. 120].

У 1912 г. МАІ скончыў ураджэнец Гродна Восіп Ядкоўскі (1890 – 1950). Пасля заканчэння інстытута працаваў там лабарантам, затым – у Румянцаўскім музеі. У 1920 г. урадам Польшчы В. Ядкоўскі зацверджаны кіраўніком Бюро дзяржаўнай апекі над помнікамі гісторыі і культуры Гродна і Гродзенскага павету. Па яго ініцыятыве ў 1922 г. быў адчынены Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей, дзе да 1936 г. ён з'яўляўся дырэктарам. Потым працаваў у Варшаве, а з 1944 г. – у Кракаве. В. Ядкоўскі праводзіў археалагічныя даследаванні ў Гродна, Ваўкавыску, на шэрагу гарадзішчаў і курганных могільнікаў Гродзеншчыны. Вывучаў архітэктурныя помнікі ў Міры, Крэве, Лідзе, Сынкавічах, а таксама помнікі старажытнага мастацтва. Даследчык з'яўляўся членам Маскоўскага Археалагічнага таварыства, Варшаўскага Нумізматычнага таварыства [12, с. 249-311]; [39, с. 9-10]; [46, с. 114-120].

У 1914 г. Маскоўскі Археалагічны інстытут скончыў Я.І. Васілевіч (1870–1934) – у будучым беларускі грамадскі і палітычны дзеяч, археолаг, педагог. Падчас першай сусветнай вайны ён вучыўся ў Маскоўскім юрыдычным інстытуце. Пасля Лютаўскай рэвалюцыі Я.І. Васілевіч з'яўляўся адным з лідэраў Беларускай народнай грамады ў Маскве і быў абраны дэлегатам на Ўсебеларускі з'езд. У 1918 – 1919 гг. ён працаваў дырэктарам Будслаўскай беларускай гімназіі, у 1921 г. – дырэктарам Менскага педтэхнікума і выкладаў археалогію ў БДУ. З 1924 г. стаў дырэктарам Віцебскага дзяржаўнага музея. У 1930 г. быў арыштаваны і высланы ў Башкірыю, дзе і памёр [17, с. 99].

З вывучэннем гісторыі Полаччыны звязана імя П.Я. Дэйніса (1873 –1941), выпускніка МАІ 1915 г. Да гэтага ён скончыў Панявежскую настаўніцкую семінарыю і Віленскі Настаўніцкі інстытут. Пры заканчэнні МАІ абараніў дысертацыю на тэму «Полоцкие церковные древности в их прошлом и настоящем». Ён атрымаў Залаты медаль, званне вучонага-археолага з залічэннем у сапраўдныя члены інстытута. П.Я. Дэйніс працаваў дырэктарам школы ў Полацку, удзельнічаў у археалагічных раскопках у Полацкім павеце, у рэстаўрацыйных работах у Сафійскім саборы, вывучаў старажытнасці Спаса-Еўфрасіннеўскага і Барысаглебскага манастыроў. У 1920 г. ён узначаліў камісію па ахове помнікаў даўніны і мастацтва, а пазней

[81] Праца выканана ў рамках тэмы БРФФД «Біябібліяграфічны даведнік археолагаў Беларусі», дагавор № Г13-073 ад 16.04.2013 г., дзяржаўная рэгістрацыя № 20131914 ад 16.09.2013 г.

з'яўляўся кіраўніком гісторыка-археалагічнай секцыі краязнаўчага таварыства ў Полацку [34, с. 68-80]. У 1926 г. пераехаў у Гомель, дзе працягваў навуковую працу.

Старажытнасці Слонімшчыны даследаваў выпускнік МАІ 1917 г. Я.Я. Стаброўскі (1869 – 1968). Ён нарадзіўся ў родавым маёнтку Арловічы каля Слоніма, вучыўся ў Полацкім кадэцкім корпусе, з'яўляўся членам-карэспандэнтам Віленскага аддзялення Маскоўскага Археалагічнага таварыства. Пасля ваеннай службы ў 1921 г. вярнуўся на радзіму, вывучаў старажытнасці і займаўся калекцыяніраваннем. У 1929 г. на аснове сабранай калекцыі адкрыў у горадзе краязнаўчы музей і быў яго першым дырэктарам [7, с. 13-39].

З выпускнікоў МАІ 1918 г. з беларускай культурай звязаны Б.Р. Брэжга, І.А. Сербаў і П.Д. Бараноўскі.

Б.Р. Брэжга (1887 – 1957), ураджэнец г. Рэжыцы Віцебскай губ. (цяпер г. Рэзэкнэ, Латвія), пры заканчэнні інстытута выдатна абараніў тры дысертацыі, у тым ліку «Материалы к археологической карте Витебской губернии». Ён атрымаў званні вучонага-археолага, гісторыка мастацтваў і археографа. Вярнуўся ў Віцебск, працаваў у архіве і хутка быў прызначаны загадчыкам Віцебскага аддзялення МАІ. Помнікам Віцебшчыны даследчык прысвяціў шэраг грунтоўных прац [1]; [44]; [45, с. 640-648]. У 1925 г. Б.Р. Брэжга выехаў у Латвію, дзе працягваў навуковую працу [23, с. 191-194].

І.А. Сербаў (1871–1943) пасля заканчэння Полацкай настаўніцкай семінарыі быў настаўнікам у многіх гарадах Беларусі. Пазней, маючы дыплом МАІ, працаваў у аддзелах народнай асветы Магілёўскай і Гомельскай губерній, потым – у навукова-экспертнай камісіі Наркамасветы БССР. З 1925 г. ён – сакратар секцыі этнаграфіі Інбелкульта, з 1929 г. – старшы навуковы супрацоўнік секцыі этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі АН БССР. Адначасова выкладаў этнаграфію ў БДУ, стварыў вялікую этнаграфічную фатэтэку. Ён добра вядомы і як археолаг: даследаваў гарадзішчы, селішчы і пахавальныя помнікі ў Падняпроўі і Падзвінні [6, с. 562]; [30].

П.Д. Бараноўскі (1892 – 1984) скончыў МАІ з Залатым медалём і з цягам часу стаў знакамітым рэстаўратарам помнікаў старажытнай архітэктуры. Яшчэ падчас Першай сусветнай вайны разам з сапёрнай часткай ён пабываў у многіх раёнах Беларусі і нават тады рабіў фотафіксацыю і абмеры старажытных помнікаў архітэктуры. Пазней, у 1929 г., П.Д. Бараноўскі ўдзельнічаў у экспедыцыі па вывучэнні фрэсак у Полацку пад кіраўніцтвам прафесара А.І. Някрасава. У 1944 – 1945 гг. ужо сам вывучаў архітэктурныя помнікі Полацка і Віцебска [3].

З гісторыяй вывучэння палеаліту на тэрыторыі Беларусі звязана імя выпускніка МАІ 1920 г. С.М. Замятніна (1899–1958). З1924 г. ён працаваў у Дзяржаўнай акадэміі гісторыі матэрыяльнай культуры ў Ленінградзе. У 1927 г. узначаліў комплексную экспедыцыю па вывучэнні Бердыжскай стаянкі каля Чачэрска на Гомельшчыне. Даследчык датаваў помнік верхнепалеалітычным часам і вызначыў яго роднасць да культур касцёнкаўска-вілендорфскага кола [10, с. 479-490]. С.М. Замятнін з'яўляўся правадзейным членам Міжнароднага антрапалагічнага інстытута ў Парыжы і ганаровым членам Каралеўскага антрапалагічнага інстытута Вялікабрытаніі і Ірландыі [26, с. 7-9].

Маюцца звесткі, што МАІ скончыў А.М. Ясенеў (1882 – 1927). Яго дзейнасць у асноўным звязана з Віцебскім Акруговым аддзелам Цэнтральнага архіва БССР. Ён удзельнічаў у І з'ездзе даследчыкаў беларускай археалогіі і археаграфіі ў 1926 г. і выступаў з дакладам аб працы Віцебскага архіва [25, с. 143-144]. У 1925 г. А.М. Ясенеў праводзіў археалагічныя раскопкі ў Бабруйскай акрузе на Магілёўшчыне.

Смаленскае аддзяленне Маскоўскага Археалагічнага інстытута было адчынена 1 кастрычніка 1910 г. Ужо ў першы год там было 60 слухачоў, з іх 50 на археалагічным аддзяленні, а астатнія – на архіўным. Пад кіраўніцтвам В.А. Гарадцова студэнты праводзілі раскопкі ў Гнёздаве каля Смаленска [11].

У 1916 – 1919 гг. у Смаленску вучыўся І.М. Хозераў (1889 – 1947), які потым увайшоў у культуру Беларусі як выбітны мастацтвазнаўца і гісторык архітэктуры. Да 1941 г. ён працаваў у Смаленскім дзяржаўным музеі, у той жа час разам з М.М. Шчакаціхіным даследаваў Сафійскі сабор і Спаскую царкву ў Полацку. У 1928 г. правёў раскопкі Барысаглебскай і Пятніцкай цэркваў Бельчыцкага манастыра, зрабіў абмеры ўцалелых рэшткаў храма, сфатаграфаваў і замаляваў фрэскі архітэктурных помнікаў [38, с. 105-125]. Пасля вайны І.М. Хозераў пераехаў у Мінск, дзе ўзначальваў аддзел аховы помнікаў Упраўлення па справах архітэктуры пры СМ БССР, а ў 1946 – 1947 гг. працаваў у сектары археалогіі Інстытута гісторыі АН БССР, вывучаў старажытныя помнікі архітэктуры і мастацтва. На падставе яго даследаванняў спецыялісты прызналі існаванне самастойнай полацкай архітэктурнай школы і яе ўплыў на смаленскае дойлідства [2, с. 4]; [36, с. 567-579].

У 1922 г. Смаленскае аддзяленне МАІ скончылі А.М. Ляўданскі (1893 –1937) і В.Р. Тарасенка (1899 – 1972), якія сталі знакамітымі беларускімі археолагамі. А.М. Ляўданскі ў 1925 г. яшчэ скончыў педагагічны факультэт Смаленскага ўніверсітэта, а праз год гэты ж факультэт скончыў В.Р. Тарасенка.

А.М. Ляўданскі працаваў выкладчыкам Смаленскага ўніверсітэта і адначасова навуковым супрацоўнікам Смаленскага дзяржаўнага музея. У 1927 г. пераехаў у Мінск, загадваў аддзелам археалогіі Беларускага

дзяржаўнага музея, з'яўляўся членам гісторыка-археалагічнай камісіі Інбелкульта. З1931 г. ён загадчык секцыі археалогіі і вучоны сакратар Інстытута гісторыі БАН, адначасова з 1934 г. – дацэнт гістарычнага факультэта БДУ. У 1934 г. па сукупнасці выдадзеных прац атрымаў ступень кандыдата гістарычных навук. А.М. Ляўданскі правёў значную работу па выяўленню і даследаванню археалагічных помнікаў усіх эпох на тэрыторыі Беларусі і Смаленшчыны. На працягу доўгага часу ён вывучаў гарадзішчы, курганы і старажытныя гарады. Упершыню зрабіў класіфікацыю гарадзішчаў ранняга жалезнага веку, склаў падрабязныя археалагічныя карты Беларусі і Смаленшчыны. У 1937 г. вучоны па ілжываму даносу быў арыштаваны і 27 жніўня таго ж года растраляны. У 1958 г. ён рэабілітаваны як грамадзянін і як вучоны [16, с. 1-92]; [19, с. 5-14].

В.Р. Тарасенка з 1929 па 1941 гг. працаваў у Магілёўскім дзяржаўным гістарычным музеі і выкладаў у Магілёўскім педагагічным інстытуце. Пасля вайны пераехаў у Мінск і працаваў у сектары археалогіі Інстытута гісторыі АН БССР, у 1962 – 1966 гг. з'яўляўся яго загадчыкам. У пасляваенныя гадытаксама выкладаў археалогію ў БДУ і Мінскім педагагічным інстытуце. Вучоны ўзначальваў экспедыцыі па вывучэнні гарадоў Мінска, Ваўкавыска, Полацка. Першым у беларускай археалогіі ён стаў даследаваць познесярэднявечныя гарадскія пласты [14, с. 133-134]; [18, с. 11-12].

У 1911 г. Віцебская вучоная архіўная камісія звярнулася ў МАІ з просьбай арганізаваць у Віцебску сістэматычны курс навук, якія выкладаліся ў інстытуце. У выніку 27 кастрычніка 1911 г., у дзень святкавання памяці Нестара Летапісца, у будынку Віцебскага Настаўніцкага інстытута адбылося ўрачыстае паседжанне, на якім было аб'яўлена аб адкрыцці Віцебскага аддзялення Маскоўскага Археалагічнага інстытута. Увечары дырэктар інстытута А.І. Успенскі прачытаў лекцыю па гісторыі сусветнага мастацтва, якая ілюстравалася паказам прыкладаў старажытнага мастацтва на экране. Віцебскае аддзяленне МАІ спачатку мела 2 факультэты: археалагічны і археаграфічны і існавала на складкі слухачоў у памеры 80 руб. Віцебская гарадская дума вылучыла 10 стыпендый, павятовае земства зацвердзіла стыпендыю імя П.А. Сталыпіна, а Губернскі земскі сход вызначыў 15 стыпендый па 100 руб.

Тэрмін навучання ў Віцебскім аддзяленні складаў 3 гады. Выкладчыкі прыязджалі з Масквы, а частку прадметаў вялі мясцовыя спецыялісты. Кафедру «Гісторыі і старажытнасцей паўночна-заходняга краю» ўзначальваў віцебскі гісторык А.А. Сапуноў. Выкладаліся руская гісторыя, палеаграфія, эпіграфіка, гісторыя мастацтва, археалогія, нумізматыка, замежныя мовы і інш. Віцебскае аддзяленне працавала і падчас Першай сусветнай вайны [9, с. 14-19]; [29, с. 9-15]; [45, с. 640-648]. У 1917 г. Часовы ўрад прыраўняў Маскоўскі археалагічны інстытут і яго філіялы ў правах з універсітэтамі, і адчыніўся трэці факультэт – гісторыі мастацтваў. Уводзіўся чатырохгадовы тэрмін навучання. Віцебскаму аддзяленню былі перададзены музеі і архівы горада [40, с. 190].

У Віцебскае аддзяленне МАІ паступала шмат гараджан рознага ўзросту. У першы ж год туды паступіў М.М. Багародскі (1877 – 1938), які ўжо быў вядомы як гісторык, архівіст, краязнаўца, рэдагаваў неафіцыйную частку часопіса «Полоцкія Епархіальныя вѣдомости». Ён працаваў намеснікам дырэктара Віцебскага музея, загадчыкам царкоўна-археалагічнага старажытнасховішча, затым у Віцебскім архіве. М.М. Багародскі шмат друкаваўся ў перыядычных выданнях, арганізоўваў выставы. Займаўся краязнаўчай дзейнасцю на тэрыторыі Віцебшчыны: абследаваннем цэркваў і маёнткаў, складаннем слоўніка помнікаў старажытнасці і інш. У 1927 г. быў абраны членам-карэспандэнтам Інстытута беларускай культуры. У 1938 г. абвінавачаны ва ўдзеле ў контррэвалюцыйнай арганізацыі, арыштаваны і растраляны [4, с. 172-173].

Разам з М.М. Багародскім вучылася М.А. Мельнікава (1855 – 1925), якая скончыла Віцебскае аддзяленне МАІ таксама ў 1914 г. Яна працавала выкладчыцай у Полацкім жаночым вучылішчы і ўдзельнічала ў працы Віцебскай вучонай архіўнай камісіі. Пазней з'яўлялася актыўным членам Віцебскага акруговага краязнаўчага таварыства [5, с. 68]; [43, с. 205-222].

У першым выпуску Віцебскага аддзялення МАІ (1914 г.) была А.А. Васільева, якая абараніла дысертацыю на тэму «Благовещенская церковь» і атрымала званне вучонага-археолага. На наступны год дысертацыю на тэму «Коложский Борисоглебский монастырь, ныне Коложская церковь в Гродно» з срэбраным медалём абараніў (абараніла) Е.О.(?) Івацік таксама на званне вучонага-археолага [43, с. 205-222].

У 1918 – 1921 гг. у Віцебскім аддзяленні МАІ вучыўся М.В. Мялешка (1892 – 1941) і адначасова працаваў у губернскім архіве. З1922 г. ён – у Цэнтральным архіўным упраўленні БССР, затым у Інбелкульце, Акадэміі навук БССР, выкладаў у БДУ (дацэнт). Вялікую каштоўнасць мае яго праца «Камень у вераньнях і паданьнях беларуса» [20], дзе сабраны звесткі пра мноства сакральных камянёў, звязаныя з імі паданні, формы ўшанавання, а таксама інфармацыя пра каменныя ідалы і крыжы. У 1930 г. М.В. Мялешка быў сасланы ў Самару, дзе таксама шмат зрабіў для вывучэння краю [32, с. 73-76]; [33, с. 62-64].

У этнаграфіі і археалогіі добра вядома імя А.К. Супінскага (1896 – 1960), выпускніка Віцебскага аддзялення МАІ. У 1920-я гг. ён праводзіў раскопкі курганоў і археалагічныя разведкі каля Віцебска, абследаваў месцы знаходак костак мамантаў у Бешанковіцкім раёне, вывучаў лёхі фарнага касцёла ў Віцебску. У 1932 г. А.К. Супінскі ўдзельнічаў у комплекснай Палескай экспедыцыі. Потым даследчык жыў у Ленін-

градзе, дзе разам з А.К. Сержпутоўскім папаўняў фонды беларускага аддзела ў Рускім музеі, аб якім надрукаваў шэраг брашур. У 1937 г. А.К. Супінскі быў рэпрасаваны і высланы ў Чарапавец, пазней жыў у Сыктыўкары [25, с. 121]; [35, с. 21-34].

У Віцебскім акруговым архіве, а пасля ў Віцебскім музеі працаваў В.В. Дабравольскі (1892–?), выпускнік Віцебскага аддзялення МАІ. Ён склаў вопіс архіва, займаўся камплектаваннем дакументаў па паўстанню 1863 г., падрыхтаваў да друку матэрыялы па бібліяграфіі Віцебшчыны, быў актыўным членам краязнаўчага таварыства. У пачатку 1931 г. яго абвінавацілі ў нацдэмаўшчыне, і праз год ён вымушаны быў звольніцца з працы. Далейшы яго лёс невядомы [25, с. 44].

Знакаміты этнограф, фалькларыст і бібліёграф А.А. Шлюбскі (1897 –1941) скончыў Віцебскае аддзяленне МАІ ў 1922 г. Ён удзельнічаў у арганізацыі архіваў у Віцебску, Полацку, Оршы, з 1923 г. працаваў у Этнаграфічнай камісіі Інбелкульта, а з 1929 г. – у Інстытуце гісторыі БАН. Вывучаў старажытныя вераванні, матэрыяльную і духоўную культуру беларусаў, выдаў шэраг значных прац. У 1931 г. даследчык быў высланы ў Ноўгарад [15, с. 763-764]; [41]; [42, с. 51-53].

Разам са А.А. Шлюбскім у 1922 г. Віцебскае аддзяленне МАІ скончыў І.І. Васілевіч (1890 – 1964). У 1940-х гг. ён працаваў спачатку намеснікам дырэктара, а потым выконваючым абавязкі дырэктара Гродзенскага гістарычнага музея. Нейкі час працаваў старшым навуковым супрацоўнікам Віцебскага абласнога гістарычнага музея. Шмат друкаваўся ў рэспубліканскай прэсе. Пасля вайны быў рэпрасаваны, потым вярнуўся ў Гродна, але па стане здароўя працаваць ужо не змог [24, с. 228-232]; [25, с. 29].

Дыплом Віцебскага аддзялення МАІ атрымаў мастацтвазнаўца і краязнаўца І.П. Фурман (1890 – 1935). З 1931 г. ён працаваў у Віцебскім музеі, з’яўляўся членам краязнаўчага таварыства і членам Камісіі па ахове помнікаў гісторыі і мастацтва, даследаваў творчасць беларускіх мастакоў [22, с. 427]; [25, с. 127-128]; [37].

Акрамя названых даследчыкаў на ніве беларускай культуры працавала яшчэ шмат навукоўцаў з дыпломамі Маскоўскага Археалагічнага інстытута.

Такім чынам, выпускнікі Маскоўскага археалагічнага інстытута і яго філіялаў у Смаленску і Віцебску ўнеслі вялікі ўклад у беларускую культуру. На жаль, многія з даследчыкаў, якія атрымалі добрую адукацыю ў галіне сусветнай культуры, былі рэпрасаваны і не змаглі поўнасцю выкарыстаць свае веды і талент на карысць Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

5. Брэжго, Б. Замкі Віцебшчыны / Б. Брэжго. – Вільня, 1933. – 38 с.
6. Будаеў, Д. Іван Макаравіч Хозераў (125 гадоў з дня нараджэння) / Д. І. Будаеў // Наша слова. – 2014. – № 7. – С. 4.
7. Бычков, Ю. Житие Петра Барановского: [Архитектор-реставратор] / Ю. А. Бычков. – М., 1991. –173с.
8. Витебщина архивная: история,фонды, персоналии (сер. XIX – XX вв.). – Минск–Витебск, 2002. – 213 с.
9. Вывучэньне культурнага стану краю (З досьледу Віцебшчыны) // Наш край. – 1927. – № 6–7. – С. 65–75.
10. Вяргей, В. Сербаў Ісак Абрамавіч / В. С. Вяргей // Археалогія і нумізматыка Беларусі: Энцыклапедыя / Рэдкал.: В. В. Гетаў і інш. – Мінск, 1993. – С. 562.
11. Герасімчык, В. Жыццё і дзейнасць І. І. Стаброўскага / В. Герасімчык // Запісы таварыства аматараў беларускай гісторыі імя Вацлава Ластоўскага. – Рыга, 2015. – Вып. 5. – С. 13–39.
12. Гольмстенъ Вѣра Владиміровна // Императорское Московское Археологическое общество въ первое пятидесятилѣтие его существованія (1864–1914). – М., 1915. – Т. II. – С. 89.
13. Доклады первому очередному Губернскому Земскому Собранію (январьская сессія 1912 г.). Часть «По отдѣлу народнаго образованія». – Витебскъ, 1912 . – № 11. – С. 14–19.
14. Замятнін, С. Раскопкі Бердыскай палеолітычнай стаянкі ў 1927 г. / С. М. Замятнін // Запіскі аддзелу гуманітарных навук БАН. – Менск, 1930. – Кн. 11: Працы археолёгічнай камісіі. – Т. II. – С. 479–490.
15. Извѣстія Императорской археологической коммиссіи. Прибавленіе къ выпуску 42-му. – СПб., 1911. – 56 с.
16. Иодковский, Ю. Церкви, приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси / Ю. Иодковский // Древности: Труды комиссии по сохранению древних памятников. – М., 1915. – Т. 6. – С. 249–311.
17. Камінскі, М. Віцебскае аддзяленне Маскоўскага Археалагічнага інстытута / М. І. Камінскі // Археалогія і нумізматыка Беларусі. Энцыклапедыя. – Мінск, 1993. – С. 131.
18. Каробушкіна, Т. Васіль Радзіёнавіч Тарасенка / Т. М. Каробушкіна // Весці АН БССР. Сер.грамад. навук. – 1973. – № 2. – С. 133–134.
19. Ліс, А. Шлюбскі Аляксандр Ануфрыевіч / А. С. Ліс // Беларускі фальклор. Энцыклапедыя. – Мінск, 2006. – Т. 2. – С. 763–764.
20. Ляўданскі, А. Археолёгічныя досьледы 1926–1928 гг. у БССР і Смаленшчыне (з археолёгічнай картай, 134 малюнкамі і 36 табліцамі) / А. Н. Ляўданскі // Запіскі аддзелу гуманітарных навук / Беларус. Акад. Навук. – Кн. 11: Працы Археолёгічнай Камісіі. – Менск, 1930. – Т. II. – С. 31–498.
21. Ляхоўскі, У. Пачатак стварэння беларускае нацыянальнае школы / У. Ляхоўскі // Спадчына. – 2001. – № 1–2. – С. 65–110.
22. Мядзведзева, В. Гісторыя археалагічнага даследавання Мінска / В. У. Мядзведзева // Мінск і мінчане: дзесяць стагоддзяў гісторыі. Крыніцы па гісторыі горада. Сацыяльныя структуры і паўсядзённасць (да 945-годдзя Мінска): зб. навук. арт. / уклад. А. І. Груша; рэдкал.: А. А. Каваленя [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 11–20.
23. Мядзведзева, В. Гісторыя і гістарыяграфія навуковай дзейнасці А. М. Ляўданскага / В. У. Мядзведзева // Матэрыялы па археалогіі Беларусі. – Мінск, 2015. – Вып. 26. – С. 5–14.

24. Мялешка, М. Камень у вераньнях і паданьнях беларуса / М. Мялешка. – Менск, 1929. – 48 с.
25. Николаев, А. Деятельность Санкт-Петербургского и Московского археологических институтов в 1877–1917 гг. / А. Л. Николаев. – Автореф. дисс. … канд. ист. наук. – Казань, 2010. – 25 с.
26. Падліпскі, А. Фурман Іван Пятровіч / А. М. Падліпскі // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1987. – Т. 5. – С. 427.
27. Панізнік, С. Ён уздымаў старонкі Віцебска-Полацкай даўніны / С. Панізнік // Полацк: Карані нашага радавода (Полацкая зямля як сацыякультурная прастора ўзнікнення і развіцця беларускага этнасу і нацыянальнай дзяржаўнасці). Матэр. Міжн. навук. канф. – Полацк, 1996. – С. 191–194.
28. Пачобут, Н. Іван Ігнатавіч Васілевіч (старонкі архіва) / Н. А. Пачобут, М. К. Сяліцкая // Віцебскія старажытнасці: матэр. навук. канф. – Мінск, 2013. – С. 228–232.
29. Півавар, М. Даследчыкі Полацка-Віцебскай даўніны XVI ст. – 1944 г.: даведнік / М. В. Півавар. – Віцебск: Віцеб. абл. друк., 2006. – 175 с.
30. Праслов, Н. Сергей Николаевич Замятнин: Основные вехи жизни и творчества / Н. Д. Праслов // STRATUMplus.–1999.– № 1. – С. 7–9.
31. Приложение: Императорская Археологическая Комиссия (1859–1917). К 150-летию со дня основания. У истоков отечественной археологии и охраны культурного наследия / Науч. ред.-сост. А. Е. Мусин; Под общ.ред. Е. Н. Носова. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2009. – 207 с.
32. Рыков, П. Могильникъ близъ им. Маркененты, Ошмянскаго у., Виленской губ. / П. С. Рыков // Записки Сѣверо-Западнаго Отдѣла Императорскаго Русскаго Географическаго Общества. – Вильна, 1914. – Кн. 4. – С. 18–22.
33. Сахаровъ, Открытіе Витебскаго отдѣленія Московскаго Археологическаго Института / С. Сахаровъ // Полоцко-Витебская старина. – Витебскъ, 1911. – Кн. 1. – С. 9–15.
34. Сербовъ, И. Бѣлоруссы-сакуны. Краткій этнографический очеркъ / И. А. Сербовъ // Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи наукъ. – Петроградъ, 1915. – Т.XCIV. – № 1.– 180с.
35. Синицын, И. Памяти Павла Сергеевича Рыкова / И. В. Синицын, Л. Д. Степанов //Советская археология.– М., 1964.–№1.–С. 126–130.
36. Скалабан, В. Міхась Мялешка і яго бібліятэка / В. У. Скалабан // Здабыткі і дакументальныя помнікі на Беларусі. – Мінск, 1998. – Вып. 3. – С. 73–76.
37. Скалабан, В. Міхась Мялешка: віцебскія старонкі жыццяпісу / В. У. Скалабан // 90 гадоў Віцебскай вучонай архіўнай камісіі. Матэр. навук.-практ. канф. – Мінск–Віцебск, 2000. – С. 62–64.
38. Сяргеенка, Н. Дэйніс Пятро Язэпавіч – выдатны полацкі краязнаўца / Н. А. Сяргеенка // Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі па выніках навукова-даследчай работы ў 2005 г. – Полацк, 2006. – С. 68–80.
39. Терюков, А. Белоруская этнография в судьбе А. К. Супинского / А. И. Терюков // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 150-годдзя А. К. Сержпутоўскага. – Мінск, 2014. – С. 21–34.
40. Трусаў, А. Археолагі–даследчыкі полацкай архітэктурнай школы XII ст. / А. А. Трусаў // Полацк у гісторыі і культуры Еўропы: Матэр. Міжн. навук. канф. – Мінск, 2012. – С. 567–579.
41. Фурман, І. Віцебскія мастакі-гравёры / І. П. Фурман. – Віцебск, 1928. – 28 с.
42. Хозераў, І. Полацкае будаўніцтва старадаўняга пэрыоду / І. Хозераў // Запіскі аддзелу гуманітарных навук БАН. – Менск, 1928. – Кн. 6: Працы камісіі гісторыі мастацтва. – Т. 1. – Сш. 1. – С. 105–125.
43. Цітова, А. Ю. Ёдкоўскі – першы дырэктар музея ў Гродне / А. А. Цітова // Матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф. «Музей і развіццё гістарычнага краязнаўства», прысв. 70-годдзю Гродзенскага дзяржаўнага гісторыка-археалагічнага музея. – Гродна, 1990. – С. 9–10.
44. Шибеко, З. Из истории витебских археологических «курсов» / З. Шибеко // Неман. – 1980. – № 6. – С. 188–190.
45. Шлюбскі, А. Матэр’ялы да крыўскай гісторапісі. Доля кнігасховаў і архіваў зямель крыўскіх і б. Вял. Кн. Літоўскаго / А. Шлюбскі. – Коўна: Друкарня Ш. Няймана, 1925. – 52 с.
46. Шлюбскі, А. Беларуская мова арабскай транскрыпцыяй / А. Шлюбскі // Наш край. – 1926. – № 6–7. – С. 51–53.
47. Шумейко, М. Из истории Витебского отделения Московского Археологического института (к 100-летию со дня открытия) / М. Ф. Шумейко // Вестник архивиста. – М., 2011. – № 3. – С. 205–222.
48. Brezgo, B. OchronazabytkówprzedhistorycznychwWitebszczyźnie i Inflantach polskich / B. Brezgo. – Warszawa, 1928. – 18 c.
49. Brezgo, B. Instytut archeologiczny na Bialorusi / B. Brezgo //Ateneum Wilenskie. – Wilno, 1929. – R. VI. – Z.3–4. – S. 640–648.
50. Jodkowski, J. Malarze polscy w Moskwie w drugiej polowie XVII w./ J. Jodkowski //Przegląd historyczny.–Warszawa, 1915. – T.19. – Z.1.– S. 114–120.

Галимова Н.П.
(Республика Беларусь, г. Брест)

О РОЛИ ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ В СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА «БЕЛОРУССКИЕ ВЕЧЕРКИ» ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА БРГУ ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА)

“Как нет человека без самолюбия, – так нет человека без любви к Отечеству, и эта любовь дает воспитанию верный ключ к сердцу человека...”, – К.Д. Ушинский.

Проблемы сохранения и популяризации культурного наследия являются весьма актуальными в Республике Беларусь. Особую роль в сохранении традиций играют высшие учебные заведения страны. В высших учебных заведениях проводится большая идеологическая и воспитательная работа в этом направлении. Примером такой работы может служить исторический факультет Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина. На факультете на протяжении десяти лет проводится воспитательное ме-

роприятие под названием «Белорусские вечерки». Целью данного проекта является создание условий для формирования и развития личности, обладающей качествами гражданина-патриота своей страны, воспитание у обучающихся правовой культуры, любви и уважения к своему Отечеству, сохранение культурных традиций белорусского народа.

Основными задачами данного проекта являются: развитие чувства патриотизма, активной гражданской позиции, понимания прав и свобод личности; развитие интереса у обучающихся к историческому прошлому Республики Беларусь и воспитание национального самосознания через коллективную познавательно-творческую деятельность; формирование осознанного отношения к Отечеству, его прошлому, настоящему и будущему на основе исторических ценностей и традиций; проведение ряда тематических мероприятий гражданско-патриотической направленности; вовлечение студентов в мероприятия патриотической направленности и совместную общественно-полезную деятельность; разработка и внедрение эффективных форм и методов работы, способствующих развитию патриотизма через активную практическую деятельность; установление партнерских взаимоотношений с учреждениями и общественными организациями, работающими в гражданско-патриотическом направлении.

Актуальность проекта заключается в том, что современное общественное развитие Беларуси остро поставило задачу духовного возрождения нации. Особую актуальность этот вопрос приобрёл в сфере патриотического воспитания студенческой молодёжи. Программа патриотического и гражданского воспитания всё чаще определяется как одна из приоритетных в современной молодёжной политике. В Кодексе «Об образовании», Национальной доктрине образования Беларуси, государственном образовательном стандарте подчеркнута значимость и актуальность патриотического воспитания, определены место и роль воспитания патриотизма у белорусских граждан. Человеку и гражданину Беларуси важно знать ее историю, духовные истоки и традиции, чтобы понимать происходящие в ней сегодня события. Исключительно важно, каким будет человек будущего, в какой мере он освоит две важные социальные роли – роль гражданина и роль патриота.

Патриотизм проявляется в поступках и в деятельности человека. Зарождаясь из любви к своей «малой» Родине, патриотические чувства, пройдя через целый ряд этапов на пути к своей зрелости, поднимаются до общегосударственного патриотического самосознания, до осознанной любви к своему Отечеству. Патриотизм — это любовь к Родине, преданность своему Отечеству, стремление служить его интересам и готовность, вплоть до самопожертвования, к его защите. На личностном уровне патриотизм выступает как важнейшая устойчивая характеристика человека, выражающаяся в его мировоззрении, нравственных идеалах, нормах поведения. Решение множества проблем в жизни страны во многом зависит от уровня сформированности гражданской позиции у молодого поколения, потребности в духовно-нравственном совершенствовании, уважения к историко-культурному наследию своего народа . Патриотизм ещё не стал в полной мере объединяющей основой общества. Всё это свидетельствует о необходимости работы, направленной на решение комплекса проблем патриотического воспитания.

В наше время многие молодые люди не понимают и не знают, какой смысл скрывается за словами «Родина», «патриот», «гражданин», «патриотизм», «гражданственность» и какие именно качества они должны воспитывать в себе, чтобы стать в будущем опорой для своей страны. Поэтому гражданско-патриотическое воспитание является востребованным и очень важным этапом в формировании у обучающихся высокого патриотического сознания, чувства верности своему Отечеству, готовности к выполнению гражданского долга и конституционных обязанностей.

Новизна проектной идеи «Белорусские вечерки» состоит в тесном переплетении различных направлений гражданско-патриотического воспитания подрастающего поколения и объединении различных видов деятельности (познавательной, трудовой, краеведческой, поисковой, творческой и др.), направленных на усвоение патриотических, гражданских, нравственных понятий и правовых норм поведения, на приобретение умений и навыков. В данном проекте участвуют студенты в возрасте от 17 до 25 лет.

Реализация проекта основывается на следующих принципах:

Целенаправленность – соответствие содержания проекта целям и задачам гражданско-патриотического воспитания студенческой молодежи.

Комплексность – оптимальное сочетание всех содержательных компонентов гражданско-патриотического воспитания при планировании, организации и реализации проекта.

Оптимальность – эффективное достижение поставленных целей и задач путем подбора оптимального сочетания содержательного компонента и наиболее подходящих ему форм и методов гражданско-патриотического воспитания.

Дифференцированность – учет в содержательном компоненте проекта индивидуально-психологических, возрастных особенностей студентов и специфики воспитательной деятельности в студенческом коллективе.

Преемственность – изучение исторического прошлого Беларуси, её духовно-нравственных ценностей и традиций.

Проект реализуется путем системной деятельности по следующим взаимосвязанным направлениям:

- Духовно-нравственное направление, которое включает в себя: формирование нравственно устойчивой цельной личности, обладающей такими моральными качествами, как добросовестность, честность, коллективизм, соблюдение правил поведения, уважение к старшему поколению, мужество, любовь к Родине и своему народу, а также формирование социальной активности, направленной на служение интересам своего Отечества и воспитание лидеров из числа молодёжи.

- Культурно-историческое направление включает в себя: воспитание у учащихся любви к Отчизне, своей «малой» Родине, родному краю, её замечательным людям, формирование чувства национальной гордости, национального самосознания, способности жить с людьми других культур, языков и религий.

- Гражданско-правовое направление включает в себя: изучение государственной символики РБ, прав и обязанностей гражданина Беларуси, формирование культуры правовых отношений, формирование глубокого понимания гражданского долга, ценностного отношения к национальным интересам Беларуси, её суверенитету, независимости и целостности.

В рамках реализации проекта осуществляются различные виды деятельности, обеспечивающие достижение поставленных целей и задач: культурно-массовая, конкурсно-игровая, информационная, поисковая, диагностическая, аналитическая. В ходе реализации проекта используются следующие формы работы: беседы-лекции, встречи с интересными людьми, интерактивные и ролевые игры, конкурсы, посещение музеев, выставки и др. Психологическое обеспечение данного мероприятия включает в себя следующие компоненты: создание комфортной, доброжелательной атмосферы на занятиях и мероприятиях; побуждение мотивации студентов к изучению исторического наследия и общественно-полезной деятельности; применение разнообразных групповых и массовых форм работы.

В результате реализации данных мероприятий сформирована убежденность студентов в том, что настоящий гражданин любит и гордится своей Родиной, изучает ее историко-культурное, духовное наследие, верен своему гражданскому долгу. Повышен уровень правовой культуры участников проекта, гражданского самосознания и социальной активности. Улучшено качество мероприятий и внедрены новые формы и методы организации и проведения гражданско-патриотической работы со студентами.

В основе данного проекта лежат белорусские традиции и обычаи: «Колядки», «Купалье», «Выкуп невесты», «Сватовство», «Дожинки» и др. Материал для сценариев подбирается очень тщательно, используются этнографические материалы по полевым практикам, фольклор из записей краеведческих практик, интервью со старожилами Брестского региона. Участники проекта выступают в национальных костюмах, на белорусском, русском, украинском и др. языках.

Данный проект осуществляется длительное время на факультете и не теряет своей значимости и актуальности. Преподаватели и студенты ждут с нетерпением очередного выступления студентов. Проект несомненно объединяет факультет, способствует сплоченности преподавателей и студентов, формирует их гражданскую позицию, усиливает любовь к своей Родине.

Вынікі экспедыцыі ў Копыльскі раён у верасні 2015 года.
Вывучэнне рэгіянальных традыцый у аздабленні покуці
на прыкладзе Копыльскага раёна.

У наш жа час глабалізацыя і ўрбанізацыя наклала свой адбітак на ўладкаванне і планіроўку жыллёвай прасторы чалавека. Адбываецца навуковы прагрэс; міграцыя людзей з вёскі, якая больш архаічна ставіцца да традыцый, у горад; змена функцыянальнай нагрузкі жылой прасторы чалавека; з'яўляюцца новыя матэрыялы і методыкі для будаўніцтва і г.д. Таму і чырвоны кут з цягам часу трансфармуецца як у архітэктурным плане, так і ў мастацка-дэкаратыўным, а з прычыны працяглага ваяўнічага атэізму за савецкімі часамі, губляе і сваю сакральную ды духоўную нагрузку або знікае зусім. Зараз людзі больш

дбаюць пра матэрыяльны дабрабыт і таму даволі часта губляюць духоўную сувязь, якую раней выконваў чырвоны кут у сукупнасці са шматлікімі звычаямі ды абрадамі.

У этналагічным аспекце Копыльскі раён як вядома адносіцца да гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Цэнтральнай Беларусі. З вёскі Ванелевічы пачалося маё больш падрабязнае вывучэнне гэтага раёна, "куста" ў кантэксце маёй тэмы даследавання. Па меры наведвання жылых хат вызначаны заканамерныя асаблівасці размяшчэння покуці ў наш час на гэтай тэрыторыі. Агулам былі абследаваныя на працягу некалькіх дзён вёскі Ванелевічы, Васільчыцы, Чыжэвічы, Перавоз, Саўкова, Раманава (Леніна), Доктаравічы. А вёскі Усава, Быкоўцы і Мажа абследаваны яшчэ ў 2012 годзе.

На дадзены момант у кожным жылым двары захаваліся Покуці, якія, як правіла, тут размяшчаюцца ў "задняй" хаце на правым куце з боку двара. Таксама ёсць варыянты, калі наадварот, у левым куце – усё залежыць ад планіроўкі самой вёскі, фасаднага размяшчэння двароў і выхада на вуліцу. У асноўнай масе Покуць уяўляе сабою адну, рэдка дзве-тры іконы, упрыгожаныя ручніком-набожнікам з раслінным арнаментам. Таксама адметнасцю рэгіёна можна назваць наяўнасць на ручніках адмысловай палоскі-стужкі паміж асноўным палатном і карункамі. Маюцца мадыфікацыі, калі палоскі размяшчаюць і паміж карункамі, у некалькі радоў. Паводле слоў інфарматараў, набожнікі прынята мяняць два разы на год – перад Калядамі і Вялікаднем.

Самі іконы падвешваюцца пад нахілам ад сцяны, знізу ўсталёўваюцца на адмыслова прыбітыя планкі. Размяшчаюцца як у куце, закрываючы яго, так і паабапал сцен паміж непасрэдна кутом і аконным праёмам. Колькасць ікон можа вар'іравацца ў залежнасці ад плошчы на гэтым прамежку сцяны.

Невялікія Покуці таксама шмат дзе размяшчаюць у першай, пярэдняй хаце, багата сустракаюцца яны і ў сенцах. Гэтая асаблівасць вызначана як сярод жылых двароў, так і ў пустых хатах, дзе, дарэчы, шмат дзе самі іконы ўжо адсутнічаюць, а напрыклад ручнікі засталіся.

Адметна тое, што ў рэчавым насычэнні жыллёвай прасторы прысутнічаюць т.з. "крыжы" – адмысловыя драўляныя прыстасаванні, на якія ставілі дзежы, але іх з замешаным цестам змяшчалі не ў Покуці, як часта гэта фігуруе ў навуковай этнаграфічнай літаратуры, а ставілі прама каля печы.

У выяўленых і наведаных пустых хатах у ніжнім поясе Покуці выяўлена класічная ўладкаванасць мэблі – наяўнасць сталоў і прадольных лаваў уздоўж сцен ад Чырвонага кута. У жылых хатах яскрава прасочваецца паступовы працэс трансфармавання інтэр'ернай уладкаванасці Покуці. Традыцыйныя лавы і сталы замяняюцца канапамі, крэсламі, этажэркамі, невялікімі часопіснымі столікамі, на якія, як правіла, сёння ставяць тэлевізары. У прыватнасці, сама Покуць завешваецца сучаснымі фіранкамі з ламбрыкенам. Гэтая тамтэйшая з'ява можа сведчыць не толькі пра мясцовую традыцыю, але быць адгалоссем савецкага перыяду, калі змагаліся з традыцыйнай рэлігіяй, а таму, каб іконы не кідаліся ў вочы, іх проста завешвалі, але не здымалі.

Абсалютнай большасцю іконы ў гэтай мясцовасці ўжо сучасныя. Здабытыя гаспадарамі за апошнія 20-30 год. Толькі ў в. Ванелевічы ў жылой хаце выяўленая ікона, якая з'явілася тут яшчэ ў пачатку 1960-х гадоў, калі ламалі мясцовую царкву, а гэты абраз захавалі жыхары, схавалі, а потым павесілі ў сябе ў Покуці. Сама царкоўная ікона святога Панцелеймона цаліцеля даволі вялікая ў параўнанні з іншымі Покутнымі абразамі. Але даволі гарманічна глядзіцца ў прадстаўленым інтэр'еры. З візуальнага агляду яе можна аднесці да сяр.-канца XIX стагоддзя.

У канструкцыях жылых частак пабудоў яскрава заўважная асаблівасць усёй цэнтральнай Беларусі – наяўнасць трамаў, адкрытых бэлек і сошных канструкцый. У дэкаратыўна-мастацкім кантэксце варта адзначыць наяўнасць вялікай колькасці і разнастайнасці мэблі, як прамысловай савецкай, 60–70-х гг., так і ручной работы. Напрыклад, у в. Перавоз выяўлена нежылая хата, якая, мусіць, належала разьбяру, майстру на ўсе рукі. У ёй багаты экстэр'ер – разное ўпрыгожванне вуглоў хаты, франтонаў, уваходнай віранды, аздабленне аконных праёмаў ліштвамі складанага ўзору. Так і інтэр'ер насычаны распіснымі куфрамі, варыяцыямі ўзораў шафаў, паліц, лаў, сталоў і ложкаў. У іншай хаце на гарышчы выяўлены невялікі фератрон, што даволі цікава, бо вакол у радыусе прыкладна 10 км. адсутнічаюць цэрквы. Гэтая культавая рэч таксама мусіць захаваная падчас хвалі ваяўнічага атэізму і ламання цэркваў, а зараз стаіць пакінутая, у апусцелай хаце.

Таксама ў час экспедыцыі са слоў інфарматараў устаноўлена, што ў гэтай мясцовасці раней лічылася, што калі ў дзяўчыны альбо гаспадыні ё хоць адзін куфар, то яна з даволі заможняй сям'і. У той жа вёсцы Перавоз выяўленая хата, дзе налічыў ажно 6 куфраў розных памераў і аздаблення.

Усе выяўленыя мясцовыя асабліваслі ўладкавання традыцыйнага жытла сведчаць пра моцную сувязь як прынцыпаў будаўніцтва, так і дэкаратыўна-мастацкага аздаблення і ўладкавання жыллёвай прасторы. Таксама на аснове выяўленых матэрыялаў даволі яскрава прасочваецца змена інтэр'ернага насычэння ад традыцыйнага да сучаснага, выяўляюцца ўсе пераходныя этапы – агульная змена густаў у плане дэкаратыўнага насычэння інтэр'еру і экстэр'еру, планіроўкі хат, ужывання новых методык і матэрыялаў пры вы-

рабе і будаўніцтве, змена асартымету і размяшчэння мэблі, уваходу ва ўжытак прамысловых тканін, таксама іх камбінавання з даматканай мяккай этнаграфіяй, акцэнтуалізацыя ўвагі з Покуці на розныя прамысловыя вырабы.

Адпаведна прасочваюцца як змены ў гістарычным кантэксце, так і магчыма выявіць прыярытэты ў абсталяванні жылля ў наш час, камбінаванне прамысловых з традыцыйнымі прыладамі ручной работы, альбо іх сучасная інтэрпрэтацыя. У плане ж захавання традыцыйнага ладу жыцця, Копыльшчыну можна аднесці да ўзору, кландайку па наяўнасці і выкарыстанні ў сучасным жыцці аўтэнтычных рэчаў і прыладаў працы.

Галковский А.А.; Герус Л.
(Украина, г. Львов)

УКРАИНСКИЙ ОБРЯДОВЫЙ ХЛЕБ «КРЕСТЫ»: ПЛАСТИКА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИИ

Рассмотрено семантику и особенности пластического решения формы хлеба "кресты" в обрядовой практике украинцев. Проведения параллели с обрядностью славянских народов.

Печенье "кресты" – обрядовый атрибут "Средокрестья" (Средопостья), которое приходится на среду четвертой "Крестопоклонной недели" ("Средокрестной недели") Великого поста. По христианской традиции, в этот день, как и в третье воскресенье поста (Воскресенье Крестопоклонное), верующие почитают святой Господен Крест — молятся и поклоняются. Смысловое значение этому дню придало то, что в ночь со среды на четверг пост делится на две равные части. Считалось, что в полночь пост "преломлялся" и праведные люди, которые придерживаются поста, могли услышать этот шум и треск [15, 54].

Период активного бытования обычая в Украине, на территории Слобожанщины, Среднего Поднепровья, Полесья, Волыни, юго-западной части Подолья, приходится на конец XIX - первую треть XX вв.; в юго-западной части Подолья (Заставнивский р-н Черновицкой обл.), в ровенской части Полесья (Дубровицкий р-н Ровенской обл.) этот обычай сохранился до начала XXI века.

"Кресты" готовили в среду, иногда в четверг из пшеничного или ржаного постного теста, поскольку это был период поста. "Креста" посыпали маком, наполняли черникой, маком или фасолью. Вначале XXI века в юго-западной части Подолья зафиксировано выпечка "крестов" на последней неделе Великого поста - в Великий Четверг одновременно с пасхой (с. Погориливка Заставнивский р-н Черновицкой обл.). В этом случае, как и пасху, "кресты" делают из сдобного дрожжевого теста. Называют это печенье "Пасхальный крест" [23].

Обычай приготовления печенья в форме крестов на "Средокрестье" широко известен белорусам и россиянам [20, 120; 18, 94]. У белорусов и россиян также наблюдается миграция обычая в рамках календаря, прежде всего весеннего - Крестопоклонное воскресенье, день 40 св. Мучеников, Вербное воскресенье, Великий четверг, а также зимнего - Сочельник перед Крещением. Контаминация обычая выпечки печенья "крестов" с различными христианскими праздниками, очевидно, свидетельствует о его реликтовой форме и одновременно языческой основе.

При различиях в привязках к календарным датам общим для обрядового печенья "кресты" является его крестообразная форма. Форма печенья, объемный четырёхсторонний крест, а также название связывается с номинацией и содержанием праздника. Следует отметить, что крест - один из самых распространенных в разных культурных традициях полисемантический символ. Идейный смысл креста и семантика его многочисленных графем формировались на протяжении тысячелетий [9, 75] и синтезировали в себе языческие и христианские верования [21, 12-14; 19, 7]. Таким образом, сложная символика креста и его графическое воплощение является следствием ассоциативных абстрактных представлений. Соответственно, знак креста воспринимается как модель предметной реалии - устройства для добывания огня (из двух наложенных друг на друга палочек), модель мироздания, четыре стороны пространства, изображение солнца, вариант образа мирового дерева, изображение человека, антропоморфного божества с распростертыми руками [21, 12-14].

Обрядовое печенье "кресты" украинцев преимущественно имеет форму небольшого равностороннего креста, который составляли из двух перекрещенных полосок теста. Его размеры составляют от восьми до пятнадцати сантиметров. Средопостное печенье такой же формы было распространенным в русских и белорусов [20, 121]. Таким образом, оформление печенья в виде равностороннего креста, принимая во внимание его распространенность, а также наполненную глубоким смыслом лаконичность самой графемы, очевидно, является первоначальным. В пользу этого суждения свидетельствует и то, что именно равносторонний или квадратный, то есть греческий крест является древнейшим христианским символом [17, 58]. Сле-

довательно, эта графема на протяжении определенного периода на уровне абстрактных представлений согласовывала сосуществования миропониманий язычников и христиан.

Крест, как знак, синтезирующий языческие верования и основополагающие идеи христианства, широко использовался в пластическом оформлении обрядового хлеба украинцев. В частности, крест является непременным пластичным элементом пасхального хлеба - пасхи. Факт применения его фиксируется на протяжении конца XIX - начала XXI вв. повсеместно на Украине. Крестообразные фигурные изображения из теста, как элемент пластического рельефа, располагаются на поверхности свадебного хлеба - каравая [3, 42]. На верхушке посередине "карачуна" крест обозначен углублениями в тесте или плодами земледельческого труда, в частности, злаками, фасолью [4, 85-86].

Традиция выпекания "крестов" в Украине частично сохранилась до конца XX - начала XXI вв. в юго-западной части Подолья, ровенской части Полесья. В то же время миграция обычая выпечки печенья в Великий Четверг в юго-западной части Подолья (с. Бродок, Погориливка Заставнивского р-на Черновицкой обл.), кроме изменения названия печенья ("Пасхальный крест") и качества теста (сдобное), сказалась на его внешнем виде. Объемную форму "Пасхального креста" подобно тому, как на пасхальном хлебе - пасхе [5, 22], а также и на калачах [6, 650-651], получают переплетением полосок теста. В пластическом решении "Пасхального креста" прослеживаются варианты: равносторонний крест; крест со смещенным вверх центром – латинский; крест, стороны которого завершают три спирально закрученные полоски теста - "трилистники"; крест, форма которого похожа на человеческую фигуру. На его поверхность накладывают вылепленные или вырезанные из теста объемные фитоморфные (листочки, цветы и т.п.) и абстрактные (ромб, спираль и т.п.) фигуры, аналогичные с теми, которые приклеивают вверху пасхи [5, 23-24]. Эти знаки известны, как символы определенных понятий в мировоззрении украинцев, в обрядовом хлебе "кресты" одновременно воспринимались, как отделка, придающая ему эстетическую привлекательность.

Сущность пластически и семантически выразительной доминанты обрядового средокрестного хлеба - знак креста раскрывается в обрядовом применении. Обрядовое значение "крестов" определяет их количество: один, три, чаще всего по одному "кресту" каждому члену семьи и кроме того еще один или больше. В конце XIX - начале XX вв. существовала практика наблюдать за выпечкой "крестов" с намерением предсказать будущее: в "кресты" втыкали стебли озимой ржи, называя их именами членов семьи, и следили за тем, как стебли горят; быстрое и полное сгорание стебля предвещало несчастье и даже смерть (Овручский уезд Волынской губ.) [2, 299]. В средину "крестов" запекали разные предметы, которые предвещали будущее тому, кому они попадутся: монета - богатство, лук - разочарование, крестик - болезнь, смерть и т.д. [10, 82; 16, 202]. Запекание в "кресты" различных предметов и ворожба на них широко распространенное у восточных славян - русских, белорусов. Чаще всего в этих гаданиях зафиксировано использование монеты [20, 123-124].

По народным представлениям "кресты" наделялись магической способностью обеспечить здоровье и благосостояние. Их ели в тот же день все члены семьи, иногда смазывали медом [22, 16].

В обрядовом использовании "крестов" чётко прослеживается земледельческая направленность. С целью прогнозирования урожая злаковых культур перед выпечкой в "кресты" втыкали зерна пшеницы, ячменя, овса и т.д.; более плодоносными считались злаки, зерно которых при выпечке поднимется вверх [10, 82-83]. Для получения лучшего урожая на "Средокрестье" сеяли мак, держа при себе "крест" [15, 54; 13, 467]. Один, иногда изготовленный первым (Купянский уезд Харьковской губ.), или несколько "крестов" оставляли до первой пахоты, засевания полей хлебом. В житомирской и киевской части Полесья "кресты" сохраняли также к "зажинкам" и начинали с ними жатву [12, 207]. Преимущественно "крест" держали в закромах или мешках с посевным зерном [13, 467]. С "крестами" шли пахать поле: перед или после вспашки, ими, кормили рабочих животных – волов, лошадей [2, 299; 12 207]; приносили домой и отдавали скоту (с. Возничи Овручского р-на Житомирской обл.) [20, 127]; частицы "крестов" зарывали (Лубенский уезд Полтавской губ.) [16, 260] или оставляли на поле (с. Кураш Дубровицкого района Ровенской обл.) [24]. "Кресты" использовали для определения удачного сеятеля: в тот день, когда впервые ехали сеять, брали с собой в поле три «креста», в один из которых была запечена монета (Купянский уезд Харьковской губ.) [10, 83], или один "крест" также с монетой (сл. Новоайдар Старобельского уезда Харьковской губ.) [8, 469], обходили с ними три раза ниву, потом их ломали; тот, у кого оказался "крест" или его часть с монетой, начинал сев. На Среднем Поднепровье для сеятеля держали специально выпеченный крест с монетой. Обычно после посева монету жертвовали на церковь (Лубенский уезд Полтавской губ.) [16, 202].

В житомирской части Полесья на "Средокрестье", кроме "крестов", выпекали печенье в виде сельскохозяйственных орудий - "плуг" и "борону", которые хранили до первой пахоты и тогда на время клали их соответственно на плуг и борону, а позже отдавали лошади [12, 207]. Похоже применяли обрядовое печенье "плуг", "борону", "косу", "серп" в Белоруссии (Виленская и Гродненская губ.) [1, 9; 11, 100]. Таким образом, в контексте важных для земледельца весенних сельскохозяйственных работ средопостный хлеб

воспринимался как особый обрядовый атрибут, а действия с ним считались магическими мероприятиями, которые направлялись на улучшение урожайности - "чтобы лучше родилась пшеница", "чтобы лучше земля хлеб родила "[13, 467; 10, 82-83].

Обрядовая функция "крестов" проявилась в связи с другой важной сферой хозяйствования - животноводством. На Полесье, в частности Украинском Полесье, "кресты" использовали в обрядности первого выгона скота на пастбище: "крестик", предварительно размочив, давали корове [20, 129]. "Крестами" кормили коров на "Средокрестье" (Овручский уезд Волынской губ.) [2, 298]. Кормление "крестами" скота, так же как использование этого печенья в запахивании и засевании полей, проводили с целью увеличения достатка: "чтобы давали молоко", "чтобы плодились» [2, 298; 20, 129].

Обрядовое использование "крестов" в украинцев также связывалось с пчеловодством: "крест", который хранили на божнице и освящали в церкви на Благовещение, осенью, добавляя к меду, скармливали пчелам (с. Гайворонка Курской губ.) [7, 25-26].

Печенье "кресты" использовали как средство лечения - "от сглаза", "от поганки" и других болезней (Нежинский уезд Черниговской губ.) [14, 162]. Ныне, вначале XXI в., как оберег и своеобразное декоративное украшение воспринимают "Пасхальный крест". Его освящают в церкви и, "чтобы предотвратить беду", выставляют в окне. В засушенном виде "Пасхальный крест" может храниться на окне в течение одного-нескольких лет (сс. Бродок, Погориливка Заставнивского р-на Черновицкой обл.) [23].

Таким образом, "кресты", как разновидность обрядового хлеба, относятся к предметно-акциональным средствам регламентации жизни сельской общины конца XIX - первой трети XX вв. в этнографических районах - Слобожанщина, Среднее Поднепровье, Полесье, Волынь. В ровенской части Полесья и юго-западной части Подолья обычай выпечки "крестов" сохранился до начала XXI века. Обрядовые функции "крестов" связываются с тремя основными жизнеобеспечивающими сферами хозяйствования украинцев - земледелием, животноводством, пчеловодством.

Особенностью украинской традиции является интеграция обычая выпечки "крестов" в пасхальную обрядность (юго-западная часть Подолья). Перемещение в пределах календарного цикла обусловило изменение семантических акцентов: "Пасхальный крест", осмысливается, главным образом, как оберег.

Специфику обрядового применения "крестов" предопределяет их пластическое решение в виде креста - одного из самых актуальных в разных культурных традициях символа, синтезирующего христианские и языческие мировоззренческие понятия. Самой распространенной графемой в оформлении печенья в украинцев, как и у белорусов, русских, есть объемный четырёхсторонний крест.

В мировоззрении украинцев крест утвердился как христианский знак. Однако, использование этого знака в связи с печеньем "кресты", подобно большинству типов обрядового хлеба, отчетливо сохраняет реликты языческих верований. Печенье "кресты" в контексте весенней обрядности, очевидно, является, в языческой концепции, одним из маркеров сезонного перекрестка, то есть выбора между оппозицией добро и зло, в христианской - одним из регуляторов отношений человека и бога.

Использование обрядового хлеба "кресты" в мантических (гадания при выпечке и по запеченным внутри предметам о судьбе, урожае; определение удачного сеятеля) и магических (хранение в посевном зерне, использование при вспашке, засевании и зажинках, скармливание животным с целью достижения урожайности полей, плодовитости животных и т.п.) действиях, наделение его лечебными и защитными свойствами основывается на двойственной ориентировке сущности креста, которая проявляется в связи с идеей выбора, в данном случае, между счастьем и несчастьем, жизнью и смертью, расцветом и упадком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берман И. Календарь по народным преданиям в Воложинском приходе (Виленской губернии Ошмянского уезда / И. Берман // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. — Санкт-Петербург, 1873. — Т. V. — С. 3-44.
2. Возняк М. Народний календар із Овруччини 50-х ррокiв XIX ст. в записі Михайла Пйотровського / М. Возняк / Післямова К. Кутельмаха // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1995. — Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 303–350.
3. Герус Л. Український коровай: форма, типи і стилістичні особливості пластичних елементів / Л. Герус // Мистецтвознавство’06: Науковий збірник. — Львів, 2006. — С. 37–46.
4. Герус Л. Український обрядовий хліб “карачун”: пластична і семантична виразність / Л. Герус // Мистецтвознавство’09: Науковий збірник. — Львів, 2008. — С. 63–75.
5. Герус Л.М. Великодна паска українців (функція, форма, пластика) / Л.М. Герус // Вісник Харківської Державної академії дизайну, Мистецтвознавство і архітектура. — 2009. — № 15. — С. 18–25.
6. Герус Л.М. Особливості пластичного трактування форми українського обрядового хліба — калача / Л.М. Герус // Народознавчі зошити. —2009. — №. 5-6. — С. 649–661.
7. Данковская Р. С. Малороссийские обрядовые печенья Курской губернии / Р. С. Данковская // Этнографическое обозрение. — 1909. — Кн. 80. — №1. — С. 21–34.

8. Жижков А. Г. Сл. Ново-Айдар / А.Г. Жижков // Материалы для этнографического изучения Харьковской губернии. Гл. І. Старобельский уезд // Харьковский сборник: Литературно-научное приложение к "Харьковскому календарю" на 1895 г. / Под ред. В.В.Иванова / Изд. Харьковского губернского статистического комитета. — 1895. — Вып. 9. — С. 429–442.
9. Забашта Р. До ідейно-формального аналізу найдавніших хрестографем / Р. Забашта // Народознавчі зошити. Спецвипуск "Укрїнська хрестологія".— Львів, 1997. — С. 75–80.
10. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда, Харьковской губернии / П. В.Иванов // Сборник Харьковского Историко-филологического общества. —Т. XVII. — Харьков,1907. —216, IX с.
11. Крачковский Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете 1873 г. — Москва, 1874. — 214 с.
12. Кутельмах К. Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / К. Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 191–210.
13. Максимович М. А. Дни и месяцы.украинского селянина. Собрание сочинений. / М. А. Максимович. — Киев, 1877 — Т. III. — С.463–524.
14. Малинка А. Н. Этнографические мелочи.(Из местечка Веркиевки Нежинского у. Черниговской губ.) / А. Н.Малинка // Этнографическое обозрение.— 1898.— № 3–4.— С. 159–163.
15. Маркевич Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / Н. А. Маркевич // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ, 1991. — С. 53–169.
16. Милорадович В. П. Житье-бытье лубенского крестьянина / В. П. Милорадович // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ, 1991. — С. 170–341.
17. Пахомий Великий // Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и Эфрона. — Санкт-Петербург, 1898. — Т. XXIII. — Полутом 45. — 4, 474 с, 15 л. ил., карт.
18. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XX–начало XX в. / В. К. Соколова.— Москва, 1979. — 288 с.
19. Станкевич М. Структура художнього тексту хреста / М. Станкевич // Народознавчі зошити. Спецвипуск "Укрїнська хрестологія". — Львів, 1997. — С. 7–20.
20. Страхов А. Б. Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования / А. Б. Страхов. — Мюнхен, 1991. — 246 с.
21. Топоров В.Н. Крест / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. — Т. 2. Москва, 1992. — С. 12–14.
22. Чубинський П. П. Труды этнографическо-статистический экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел / П. П. Чубинський. — Санкт-Петербугг, 1872. — Т. III: Народный дневник .— С. 7 –184.
23. Матеріали експедиційного дослідження у селах Погорілівка, Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл., 9-10 вересня 2008 року.
24. Матеріали комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства Національної академії наук України (керівник О. Болюк) у села Костопільського, Березнівського, Сарненського, Дубровицького р-нів Волинської обл., 26 травня – 8 червня 2010 року

Подписи иллюстраций

chrest 1, chrest 2. chrest 3. - "Пасхальный крест". с. Погориливка Заставнивский р-н Черновицкая обл. 2007 р. Музей истории села Погориливка. Фото автора 2008 р.

Гладких З.И.; Гладких Н.А.
(Российская Федерация, г. Курск)

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Администрации Курской области, проект № 14-16-46004а(р).

Формирование национальной идентичности и готовности к поли-культурному диалогу – два магистральных вектора развития гуманитарной культуры, две взаимосвязанные составляющие современных образовательных программ. Значимость приобщения личности к национальным культурным традициям и ценностям мировой культуры отражена в международных и государственных документах, регламентиру-

ющих деятельность в гуманитарной сфере. Согласно Конвенции о правах ребенка (статья 29), образование должно быть направлено на: «воспитание уважения к родителям ребенка, его культурной самобытности, языку и ценностям, к национальным ценностям страны, в которой ребенок проживает, страны его происхождения и к цивилизациям, отличным от его собственной»; «подготовку ребенка к сознательной жизни в свободном обществе в духе понимания, мира, терпимости, равноправия мужчин и женщин и дружбы между всеми народами, этническими, национальными и религиозными группами, а также лицами из числа коренного населения» [4, с. 108].

Гуманитарное образование традиционно строится на взаимодействии языков культуры – науки, религии, искусства. Области общественного сознания обладают относительной самостоятельностью, взаимосвязаны друг с другом, и целостное мировоззрение формируется во взаимодействии научной, религиозной и художественной картин мира. С учётом этих взаимосвязей должны строится и изучение, и воспитание человека, гуманитарное образование на всех его ступенях.

Сходство в звучании слов «образ», «образец», «образование» обусловливает необходимость этимологического аспекта в рассмотрении взаимосвязи национального образа мира и художественного образования. Общеславянское слово «образ» в древнерусском (с XI в.) и старославянском языках употреблялось в следующих значениях: «вид», «облик», «изображение», «икона», «способ». В словенском языке obraz – «лицо», obrazec – «образец», obrazovati – «образовать». В чешском и польском языках obraz – «картина», «изображение» [11, 588]. Слово «образ» происходит от образити – «изобразить, нарисовать», префиксально производного к разити. Первоначальное значение основы раз – «резать», «рубить»; эта основа соответствует литовскому rъoћas – «полоса», «черта» [12, 300].

В русском языке закрепились следующие значения слова «образ»: 1) в философии: результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека; 2) вид, облик; 3) живое, наглядное представление о ком-чем-нибудь; 4) в искусстве: обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления; 5) в художественном произведении: тип, характер; 6) порядок, направление чего-нибудь, способ [6, 435]. Со словом «образ» тесно связано слово «образец», имеющее следующие значения: 1) показательное или пробное изделие, проба; 2) то (тот), чему (кому) нужно следовать, подражать, носитель каких-нибудь характерных черт, качеств, воплощение чего-нибудь; 3) способ устройства, вид, форма [6, 435].

Категория образа стала неотъемлемым моментом различных дискурсов: философского, исторического, социологического, психологического, педагогического, эстетического и др. Это понятие особо близко сфере художественного творчества, где слово «образ» получило широкое распространение в силу целостности, многомерности отражения предметов и явлений окружающей действительности.

Философско-эстетическая мысль располагает широким спектром представлений об отношениях человека, культуры, искусства, образования. Символично сочетание в латинском слове «humanitas» следующих значений: «человеческая природа», «человеческое достоинство», «человеколюбие», гуманность», «доброта», «образованность», «духовная культура», «утонченный вкус», «изящество манер», «изысканность речи», «воспитанность», «человеческий род», «человечество» [3, с. 386].

Понятие «образование» считается словообразовательной калькой немецкого Bildung, возникшего в русском литературном языке в XIX веке, хотя в этом значении слово известно уже в старославянском языке [11, 300]. Здесь со всей очевидностью проступают этимологические корни, основа раз, поэтому образовывать – значит придавать определенную форму, очертание, создавать искомый образ, отсекая все лишнее. Образование является важнейшим механизмом формирования образа мира и человека в нем. Процесс образования – это путь становления личности растущего человека как носителя и творца культуры, присвоения культурных образцов.

Под культурным образцом в культурологии понимается устойчивая конфигурация связей людей друг с другом, с предметной и природной средой, которая обусловливается определенными типами ситуаций, предписанным поведением в них человека, а также критериями, по которым оцениваются действия человека или его связи с окружающим миром [1]. Н.С. Розов раскрывает следующие грани понимания культурных образцов: 1) образцы имеют чрезвычайную значимость, поскольку служат основой всех процессов сознания и поведения; 2) образцы явно выходят за пределы индивидуального сознания и поведения, то есть носят интерперсональный характер; 3) образцы выходят даже за пределы социального, существуя в историческом времени и культуре [9].

Применительно к образовательной деятельности с термином «культура» тесно связан принцип культуросообразности, согласно которому «воспитание должно основываться на общечеловеческих ценностях культуры и строиться в соответствии с непротиворечащими общечеловеческими ценностями и нормами национальных культур и особенностями, присущими населению тех или иных регионов» [8, 217]. Культу-

рообразующий статус образования в значительной степени определяет «национальное измерение» образа мира.

Национальный образ мира окрашен особенностями мировосприятия той или иной нации – исторической общности людей, складывающейся в процессе формирования общности территории, экономических связей, языка, духовного облика, особенностей характера, определяющих своеобразие культуры. Изучение такого сложного феномена, как национальный образ мира, предполагает междисциплинарный синтез, взаимодействие научного и художественного методов познания, сочетание антропологического, культурологического и аксиологического подходов.

Культурные факты, приводимые в монографии Д. Мацумото «Психология и культура», убедительно показывают, сколь значительны в этнокультурных процессах следующие явления: 1) стереотипы, т. е. «обобщенные установки, представления или мнения относительно людей, которые принадлежат к другим культурам, нежели наша»; 2) этноцентризм – «рассматривание и интерпретация поведения других людей через собственный культурный фильтр» [5, с. 53]. Исследуя психологические феномены через призму культуры, Д. Мацумото разделяет многообразные аспекты жизни на культурно-специфические (эмики) и универсальные, согласующиеся в различных культурах (этики); по мнению ученого, выстраивание успешных межкультурных отношений через коммуникацию подразумевает «фиксацию культурных сходств и различий и создание собственного “культурного словаря”, к которому можно было бы обращаться в любое время» [5, с. 311].

Искусство, как «код» и «самосознание» культуры (М. С. Каган), является уникальным носителем, хранителем, транслятором и выразителем этнического начала и выполняет ничем не заменимую роль в этнокультурных процессах. Этнокультурные функции искусства проявляются, с одной стороны, в воплощении устойчивого и самобытного художественного опыта народа, а с другой – в способности к взаимодействию с искусством других народов. Поэтому в содержании художественного образования необходимо учитывать сочетание двух основных подходов к исследованию культуры: 1) этнографического исследования, основанного на глубинном изучении конкретной культуры; 2) кросс-культурного сравнения. Во взаимодействии данных подходов формируется готовность личности к реализации ценностей и смыслов национальной культуры, к осуществлению межкультурной коммуникации посредством искусства.

Ведущее место в понимании этнокультурных процессов, в формировании национальной картины мира занимает категория «традиция» (от лат. traditio – передача; повествование), обозначающая исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, порядки, правила поведения. Определяя диалектику устойчивого и изменчивого как движущую силу развития традиции, Г.В. Свиридов акцентировал внимание на ее духовном наполнении и национальных основах: «Искусство не эклектическое, цельное должно держаться на прочной (крепкой) национальной традиции. Эта традиция не есть нечто застывшее, окостеневшее, отсталое (от кого, от чего?), исчерпавшее себя, как пытаются иной раз представить. Напротив, традиция – есть живой, бесконечно меняющийся организм. Одна лишь сердцевина его – цельна. Она подобна цельному ядру, излучающему грандиозную энергию.

Это ядро – суть нравственная идея жизни нации, смысл ее существования. Оно и порождает художественную традицию, желание нации запечатлеть себя в вечности посредством искусства, ибо оно единое бессмертно в делах человеческих» [10, с. 187].

Понятие «традиция» толкуется и как предание, устный рассказ, пе-редающийся от поколения к поколению. Рассмотрение данной категории в повествовательном ракурсе позволяет выявить ведущую роль произведений устного народного творчества в формировании национального самосознания, духовных основ художественного творчества и эстетического воспитания.

В современных условиях возрастает интерес к фольклору как выразителю и воспитателю национального самосознания. Устная форма бытования и передачи произведений фольклора обусловливает многовариантность как структурно-художественный принцип народного творчества. Народное творчество основывается на эстетике канонического тождества, на архетипах «коллективного бессознательного» (К.Г. Юнг), на многовековой художественной памяти народа.

«Фольклорная волна» в искусстве и образовании вызвала всплеск интереса к этнографической проблематике в историческом, теоретическом и методическом аспектах. Принципы родного языка, включения ребенка в родную этнокультурную традицию приобретают все большее значение в преподавании предметов гуманитарного цикла. Решение проблемы приобщения современных школьников и студентов к народной культуре обусловливает необходимость разработки содержания и технологий гуманитарного образования на этнокультурной основе.

Через освоение фольклорного пласта художественной культуры постигаются особенности национального мировоззрения и характера, народный идеал человека. Народная мудрость, аккумулированная в многовековой памяти национальной культуры, указывает современному человеку пути духовного и физи-

ческого совершенствования, достижения единства внутреннего и внешнего, гармонии с миром и самим собой. Для подрастающего поколения традиции отечественной культуры, образцы национального фольклора – это источники нравственной чистоты, проводники идеалов добра, красоты, милосердия, «благоговения перед жизнью» (А. Швейцер), любви к ближнему, к малой и большой Родине.

Современные культурологи при исследовании изменений, происходящих в культурном ландшафте, ставят цель: «создать своего рода карту, которая позволит ориентироваться в новом поле культуры и стратегически разрешать возникающие здесь проблемы, а также предложить систему понятий, необходимых для обсуждения будущего культуры и культурных институтов» [7, с. 18]. Построение и прочтение подобной «карты» в процессе гуманитарного образования целесообразно осуществлять с учетом сложившихся культурных традиций, специфики физического и институционального пространства региональной культуры, возрастающего значения краеведческой тематики в содержании образовательных программ.

Понятие «культурный ландшафт», благодаря богатству смыслов, образов и ассоциаций, в значительной степени – художественных, получило широкое распространение в педагогической культурологии [2]. Поиск путей эффективного функционирования системы художественного образования сопряжен с исследованием исторического опыта, современного состояния и динамики развития художественной культуры в ее национальном и региональном измерениях. Необходимым условием гуманизации образовательной среды является изучение педагогических условий реализации воспитательного потенциала регионального ландшафта.

Итак, гуманитарное образование играет важнейшую роль в сохранении и популяризации культурного наследия. Целостный образ мира и образ себя в мире формируется у человека на основе духовной матрицы родного языка и посредством усвоения культурного многообразия языков искусства других народов. При формировании содержания гуманитарного образования следует учитывать первостепенную роль национального и регионального измерений образовательного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесова Г.А. Образец культурный // Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит. Т. 2: М – Я / Отв. ред. Л.Т. Мильская. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 446 с.
2. Гладких З.И. Культурный ландшафт и художественно-педагогическая культура // Мир образования – образование в мире. – 2008. – №4. – С. 72–86.
3. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – 6-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 2000. – 846 с
4. Конвенция о правах ребенка // Гуманитарная сфера и права человека. – М.: Просвещение, 1992. – С. 98–112.
5. Мацумото Д. Психология и культура. – СПб.: прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. – 416 с.
6. Ожегов С.И., Шведов Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений // Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
7. Пахтер М., Лэндри Ч. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке. Пер с англ. – М.: Классика-XXI, 2003. – 96 с.
8. Педагогический энциклопедический словарь / Гл. ред. Б.М. Бим-Бад; Редкол.: М.М. Безруких, В.А. Болотов, Л.С. Глебова и др. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2002. –528 с.
9. Розов Н.С. Структура цивилизации и тенденции мирового развития. – Новосибирск: НГУ, 1992. – 213 с.
10. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. – М.: Мол. гвардия, 2002. – 798 с.
11. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. 3-е изд. – М.: Русский язык, 1999. – Т. 1. – 624 с.
12. Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка: Пособие для учителя. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1971. – 542 с.

Гребень Н.Ф.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ Я. КУПАЛЫ И ЕГО ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫМИ БЕЛАРУСАМИ

В работе представлены результаты психологического исследования особенностей восприятия Я. Купалы и его творчества в сознании и подсознании студенческой молодежи. Автор показывает как творчество Я. Купалы выступает в качестве фактора национальной самоидентификации белорусов и выражает обеспокоенность относительно будущего белорусского народа.

Каждый народ обладает собственным самосознанием или представлением о себе в окружающем его мире. На формирование самосознания большое влияние оказывает историческая память, которая обеспечивает преемственность поколений, передавая по временному каналу и тем самым сохраняя язык, традиции,

народное творчество, знания о прошлом страны и ее выдающихся личностях – борцах за свободу родной земли, правителях, ученых, творцах. В научных кругах уже достаточно давно прижилось положение, согласно которому, только тот народ, который познал и перенял достижения своих предшественников, способен сохранять свою аутентичность и себя самого. В истории народов насчитывается немало примеров доказывающих верность этого положения.

В данной работе мы коснемся такого фактора национальной самоидентификации как национальные герои. Это люди, которые прославляют страну своими достижениями, выступают борцами за мир, свободу, справедливость, составляют так называемый «цвет нации».

Согласно проведенному нами ранее исследованию, примерно 90% опрошенных беларусов считают, что у них есть свои национальные герои [2]. Чаще всего национальными героями опрошенные называют Ф. Скарину и К. Калиновского. В первую пятерку также входят Е. Полоцкая, Я. Купала и Я. Колас.

Для того, чтобы понять насколько хорошо беларусы знают своих национальных героев и их заслуги перед отечеством, мы решили провести небольшое исследование. Для проведения опроса мы остановились на фигуре Я. Купалы – известного белорусского писателя, чье литературное творчество достаточно основательно представлено в рамках школьной программы по белорусской литературе. На примере юношей и девушек, обучающихся на втором курсе вуза, мы попытались выяснить, какими знаниями и представлениями обладают они касательно личности Я. Купалы. Заметим, что в выборку вошли студенты, выходцы из различных регионов Беларуси, закончившие как русскоязычные, так и белорусскоязычные школы и считающие себя белорусами.

Для начала был задан открытый вопрос: «Янка Купала – это …». В результате 50 % опрошенных ответили, что это «белорусский писатель», 13 % опрошенных отметили, что это «белорусский писатель и поэт», 30 % – «белорусский поэт», 10 % – «в Минске есть такой театр», 3 % – «прозаик» и 3 % – «композитор».

На следующем этапе мы попросили студентов назвать какие-либо произведения Я. Купалы, или хотя бы какие-нибудь строки из его стихов. Здесь нами были получены следующие результаты. 46 % студентов затруднились выполнить это задание, 13 % опрошенных назвали строки из стихотворения «Я мужык-беларус…» – «Я мужык-беларус, – /Пан сахі і касы; /Цёмен сам, белы вус …», 9 % составили неверные ответы («Мой родны кут, як ты мне мілы..» – 6%, «Людзі на балоце» – 3 %), по одному разу были упомянуты такие произведения как «Спадчына», «Паўлінка», «Магіла льва», что составіло по 3 % на каждый ответ, и оставшиеся 13 % составили строчки из четырех разных стихотворений поэта.

Затем мы поинтересовались «С каким цветом ассоциируется фигура Я. Купалы и его творчество у студентов? В данном случае мы попытали узнать эмоционально-оценочное отношение студентов к имеющимся у них знаниям о произведениях Я. Купалы и о нем самом. Выяснилось, что чаще всего были названы два цвета – зеленый (26 % опрошенных) и серый (16 % опрошенных), что согласно разработкам в области психологии цвета [1, с. 61], соответствует нейтральному и отрицательному эмоционально-оценочному восприятию. Кроме названных цветов реже были указаны белый и желтый, синий и красный, коричневый.

В этом же исследовании мы выяснили, с какими ассоциациями у студентов сопряжен образ белорусов. Результаты оказались схожими с теми, которые мы получали ранее, обращаясь к этому вопросу. Оказалось, что наиболее часто актуализируются следующие образы. Мужчина средних лет, среднего роста, неброско одетый, нередко в национальном костюме, голубоглазый и с русыми волосами, усами, в деревне или в поле обрабатывает землю. Либо женщина примерно 30-ти лет в национальном костюме, часто с хлебом в руках. Реже в ответах также были обозначены и такие образы как «рабочий завода», «женщина в магазине с сумками», «аппозиционер». Отдельно мы бы хотели привести следующий ответ: «Люди в фуфайках, роют землю и ищут бульбу, не поднимая головы, и лиц их не видно».

Исходя из полученных результатов, можно заключить, что мы воспринимаем себя как людей живущих в сельской местности, не богатых, но что-то делающих. Как людей, которые сегодня не являются основными представителями белорусской нации, а скорее составляют ее меньшинство. Получается, что согласно нашему самовосприятию, мы люди скорее прошлого, но никак ни настоящего, и уж точно не будущего. И более того, быть белорусом, по мнению самих же белорусов, не очень то и престижно.

Но давайте зададимся вопросом трансляции данных образов и их последующем закреплении в сознании народа.

Что касается женщины в национальном костюме, то этот образ часто можно видеть по белорусскому телевидению, в печатных изданиях, в рамках национальных праздников. Национальный костюм, каравай, придают образу оригинальность и яркость, что способствует его запечатлению в памяти уже с детства.

Образ мужчины в поле, не столь приметный как образ женщины в национальном костюме. Его реже можно увидеть в средствах массовой информации, и хотя в реальной жизни он еще сохранился, здесь особое значение, на наш взгляд, имеет другая ассоциативная связь. И эта связь с мужиком из стихотворения Я.

Купалы «Я мужык-беларус…». Воспринятый школьниками еще в период детства образ мужика-белоруса прочно закрепляется в памяти, и в последствии выступает весьма значимым фактором национальной идентификации, к сожалению, с негативным оттенком.

Не думаю, что Я. Купала ратовал такую судьбу своему стихотворению «Я мужык-беларус…». Напротив, все его творчество проникнуто состраданием к незавидной судьбе народа и желанием ему лучшей жизни. Но ни одно другое стихотворение автора, где он воспевает физическую и духовную красоту белорусов не получило такого резонанса как это. В данном случае утешает одно: хорошо, что в памяти студентов не запечатлелась столь прочно строка из другого стихотворения Я. Купалы – «Мужык».

Так, есть ли будущее у беларусов, невольно возникает вопрос? Этот же вопрос Я. Купала ставил перед народом еще в 1922 г. в своем стихотворении «Перад будучыняй». Актуальность этого вопроса, несмотря на его практически столетний возраст, не только не угасла, но даже и возросла. И в контексте дня сегодняшнего мы снова вопрошаем: способны ли мы сохранить свою национальную культуру, свою самобытность в эпоху глобализации? Реализуем ли мы мечту паэта «людзьмі звацца», или же предпочтем остаться народом, «лица которого не видно»?

ЛИТЕРАТУРА

1. Базыма, Б.А. Психология цвета: теория и практика / Б.А. Базыма. – СПб.: Речь, 2005. – 205 с.
2. Гребень, Н.Ф. Состояние национальной культуры и особенности этнической идентичности студенческой молодежи Беларуси / Н.Ф. Гребень // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: матэрыялы Міжнародная навукова-практычнай канферэнцыі (28-29 лістапада 2013 года, г. Мінск) : У 2 частках. Ч. 2 : / уклад. Н.С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – С. 68–71.

Гужалоўскі А.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

МУЗЕЙНЫЯ ІНТЭРНЭТ-РЭСУРСЫ Ў БЕЛАРУСІ

У дакладзе прадстаўлены аналіз інфармацыі пра беларускі сегмент Інтэрнэта з пункту гледжання наяўнасці ў ім сайтаў рэальных музеяў, віртуальных музеяў і іншых рэсурсаў, прысвечаных музейнай дзейнасці. Аўтар аналізуе канцэпцыю, структуру, змястоўнасць, актуальнасць інфармацыі, змешчанай на музейных сайтах, іх эрганамічнасць і мастацкае рашэнне. У выніку выяўлена колькаснае прадстаўніцтва беларускіх музеяў у інтэрнэт-прасторы, вызначаны тыпы прадстаўніцтваў і іх мэтавая накіраванасць.

Да Інтэрнэта альбо да Сусветнай павуціны World Wide Web усе настолькі прызвычаіліся, што з цяжкасцю ўяўляюць без яе свае існаванне. Сёння супрацоўнікі нават самых маленькіх і аддаленых ад сталіцы музеяў Беларусі з дапамогай Інтэрнэта падтрымліваюць прафесійныя сувязі з калегамі, атрымліваюць рассылкі навін, заходзяць на музейныя сайты, а таксама прафесійныя рэсурсы. Засваенне беларускімі музеямі віртуальнай прасторы з’яўляецца адным з найбольш актуальных напрамкаў іх дзейнасці.

Музейныя інтэрнэт-рэсурсы мы разумеем як любыя самастойныя (маючыя ўласны URL) формы прадстаўлення інфармацыі пра музеі, створаныя з мэтай прыцягнення рэальных наведвальнікаў, наладжвання віртуальных форм работы з карыстальнікамі, а таксама прыцягнення рэсурсаў, у т. л. фінансавых. Усе беларускія інтэрнэт-рэсурсы падзяляюцца на тры катэгорыі: 1. WEB-сайт музея – музейная пляцоўка, прыстасаваная для структураванага прадстаўлення інфармацыі пра работу музея, дзе кожнаму яе напрамку адпавядае пэўны раздзел; 2. Віртуальны музей – неіснуючы ў рэальнасці музей, створаны толькі ў сетцы Інтэрнэт; 3. Музейны партал – інтэрнэт-рэсурс, які ўключае інфармацыю пра значную колькасць музейных аб’ектаў.

Выяўленыя Інтэрнэт-рэсурсы былі прааналізаваны па наступных крытэрыях: А. Канцэпцыя сайта; Б. Структура сайта, у т. л. наяўнасць звестак пра асноўныя напрамкі музейнай работы; В. Інфармацыйная насычанасць рубрык; Г. Актуальнасць, навізна пададзенай інфармацыі; Д. Эрганамічнасць, г. зн. інтуітыўна зразумелая навігацыя, наяўнасць гіперспасылак, інтэрактыўных элементаў; Е. Мастацкі дызайн; Ж. Наведваемасць [7].

Сайты рэальных музеяў Беларусі вельмі розныя – ад працейшых візітных картак з інфармацыяй рэкламнага характару да ёмістых рэсурсаў, у развіццё і прасоўванне якіх увесь час укладаюцца немалыя сродкі. У выніку праведзенага даследавання было выяўлена, што з агульнай колькасці дзяржаўных музеяў сеткі Міністэрства культуры РБ (152), у інтэрнэт-прасторы ўласнымі сайтамі прадстаўлены 66 музеяў.

Амаль усе музеі, незалежна ад спосаба ўласнага інтэрнэт-прадстаўніцтва імкнуцца прадставіць гісторыю ўласнай установы, даць інфармацыю пра яе стацыянарную экспазіцыю і выставы, а таксама адукацыйна-рэкрэацыйную дзейнасць. Варта ўзгадаць выкарыстанне такой папулярнай у апошнія гады інавацыі як віртуальныя 3D-туры (напрыклад, на сайце Нацыянальнага мастацкага музея). З дапамогай сайтаў асобныя музеі робяць спробы прыцягнення дадатковых рэсурсаў (напрыклад, Нацыянальны гістарычны музей). Інфармацыя пра фондавыя зборы на большасці сайтаў мае агульны характар, адсутнічаюць каталогі калекцый, а таксама выявы нават самых каштоўных прадметаў. Адным з найбольш распаўсюджаных слабых месцаў беларускіх музейных сайтаў з'яўляецца іх актуальнасць і абнаўляемасць. Пра гэта ўскосна сведчыць той факт, што ва ўмовах адсутнасці нацыянальнага спецыялізаванага музейнага выдання, інфармацыя пра многія важныя музейныя праекты распаўсюджваецца па-ранейшаму кулуарна, рознымі шляхамі ўнутры музейнай супольнасці [5, с. 161–176].

Сёння колькасць рэальных наведвальнікаў музейных экспазіцый і выстаў больш віртуальных карыстальнікаў прадстаўніцтваў музеяў у Інтэрнэце. Аднак, па аднадушным меркаванні спецыялістаў, лічба апошніх мае сталую тэндэнцыю да павелічэння. Так, найбольш наведваемым сярод беларускіх музейных сайтаў з'яўляецца web-прадстаўніцтва самага наведваемага беларускага музея – Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка "Нясвіж" (5, 5 тыс. віртуальных наведвальнікаў у месяц пры 33, 5 тыс. рэальных наведвальнікаў у месяц). Падобныя суадносіны (1 да 6) віртуальных і рэальных наведвальнікаў маюць Нацыянальны мастацкі музей (5, 4 тыс. наведванняў сайта ў месяц), Белдзяржмузей гісторыі Вялікай Айчыннай вайны (5 тыс. наведванняў), Замкавы комплекс "Мір" (4, 7 тыс. наведванняў), Мемарыяльны комплекс "Брэсцкая крэпасць-герой" (3, 2 тыс. наведванняў), Нацыянальны гістарычны музей (2 тыс. наведванняў), Веткаўскі музей стараабраднiцтва і беларускіх традыцый імя Ф. Р. Шклярава (1. 4 тыс. наведванняў). Колькасць віртуальных карыстальнікаў гэтых рэсурсаў увесь час павялічваецца. Гэтая акалічнасць разам з тэндэнцыяй да ўдасканальвання структуры музейных сайтаў, іх дызайну і навігацыі дазваляе меркаваць, што ўжо ў недалёкай будучыні колькасць віртуальных візітаў на музейныя сайты наблізіцца да колькасці рэальных наведвальнікаў.

Да лепшых сайтаў рэальных музеяў, што існуюць па-за сістэмай Міністэрства культуры адносяцца web-прадстаўніцтвы Музея фізічнай культуры і спорта РБ, Музейнага комплекса старажытных народных рамёстваў і тэхналогій "Дудуткі", а таксама Музея навукі і тэхнікі "Элементо".

Усе музеі, якія знаходзяцца ў сетцы Інтэрнэт (віртуальныя музеі ў шырокім сэнсе слова) можна падзяліць на прадстаўніцтвы рэальна існуючых музеяў і віртуальныя музеі ў вузкім сэнсе. Сайтаў рэальных музеяў вялікая колькасць, яны даволі папулярныя і забяпечваюць інтэрнэт-супольнасць разнастайнай інфармацыяй пра дзеючыя музеі. Віртуальных музеяў у сетцы значна меней, але яны маюць тэндэнцыю да хуткага павелічэння. Ужо сёння існуюць спецыялізаваныя сайты, дзе абмяркоўваюцца розныя аспекты стварэня віртуальных музеяў [10].

Віртуальны музей – гэта створаны ў сетцы арыгінальны сайт, які не мае аналагу ў рэальнасці. На ім прадстаўлены матэрыялы, што маюць фізічнае і ідэйнае ўвасабленне ў рэальным свеце. Акрамя калекцый "музейных прадметаў", віртуальныя музеі маюць трохмерныя "музейныя экспазіцыі", якія даюць магчымасць па іх падарожнічаць і нават самастойна іх мадэліраваць. У адрозненні ад прадстаўніцтваў рэальных музеяў, віртуальныя музеі – гэта новая рэальнасць, яны з'яўляюцца не толькі носьбітамі пэўнай інфармацыі, але таксама яе крыніцай. Іх можна разглядаць як надзейнае, агульнадаступнае сховішча каштоўных алічбаваных першакрыніц. Калі рэальныя музеі разглядаюць Інтэрнэт як спосаб прадстаўніцтва, рэкламную пляцоўку сваёй дзейнасці, віртуальныя музеі разумеюць World Wide Web як асноўнае месца уласнай дзейнасці, існавання. Віртуальны музей паказвае людзям тое, што ў іншым месцы (рэальным ці віртуальным) яны ўбачыць не ў стане. Існаванне віртуальнага музея абумоўлена яго максімальным уключэннем у сеткавыя рэсурсы, інтэрнэт-канферэнцыі, праекты, што спрыяюць папулярызацыі ў сетцы [4, с. 12–15].

Такім чынам, віртуальны музей можна вызначыць як кампанент віртуальнай культурна-інфармацыйнай прасторы, які зроблены паводле законаў музейнага праектавання і дазваляе збіраць, структураваць, а таксама папулярызаваць алічбаваную аўтэнтычную тэкставую, графічную, гукавую, відэа інфармацыю па пэўнай тэме [3, с. 413–415]. Прыкладам віртуальнага музея, створанага паводле законаў праектавання рэальных музеяў з прыцягненнем каштоўных першакрыніц з'яўляецца Віртуальны музей савецкіх рэпрэсій у Беларусі, які мае экспазіцыю, арганізаваную паводле тэматычнага прынцыпу [1]. Дэмакратычнасць стварэння віртуальных музеяў у спалучэнні з некантралюемасцю публічнага і юрыдычнага выкарыстання ў нашай краіне тэрміна "музей" абумовілі з'яўленне ў беларускім сегменце сетцы Інтэрнэт шэрагу другасных баз дадзеных пад назвай "віртуальны музей". "Золотые имена Республики Беларусь", "Плещеницы.by", "Виртуальный музей БГУИР" і падобныя праекты маюць няпэўную канцэпцыю, дзіўную структуру, тыражаваны кантэнт. Складваецца ўражанне, што ў Беларусі сфармавалася шырако распаўсюджанае памылковае разуменне віртуальнага музея як набора якіх заўгодна выяў з тлумачальнымі тэкстамі.

Першы беларускі музейны партал ("Музеі Беларусі") паўстаў у 2008 г. намаганнямі навукова-інфармацыйнага аддзела Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка і вэб-студыі Decart.org. Дадзены рэсурс задумваўся як інфармацыйны цэнтр музейнага жыцця краіны, як сродак наладжвання міжмузейных сувязяў, арганізацыі карпаратыўных музейных праектаў, развіцця турызму. У наступны год партал "Музеі Беларусі" заняў першае месца ў інтэрнэт-конкурсе "Цібо – 2009", а таксама атрымаў прэмію конкурса "Рунет – 2009". Партал трохмоўны (англійскі варыянт крыху скарочаны). Структурна ён складаецца з сямі асноўных рубрык – "каталог музеяў", "навіны", "мерапрыемствы", "бібліятэка", "форум", "аб праекце", "кантактныя дадзеныя", а таксама дзвюх дапаможных структурных кампанентаў – "інфармацыя для музеяў" і "сэрвісы для карыстальнікаў".

З галоўнай рубрыкі – "каталог музеяў" можна атрымаць кароткую інфармацыю пра ўсе музеі сістэмы Міністэрства культуры РБ, а таксама некалькі сталічных ведамасных музеяў. Акрамя назвы, кантактных дадзеных і навінаў пра канкрэтны музей, у гэтым раздзеле маюцца спасылкі на яго афіцыйны сайт, прычым некаторыя з іх стварылі супрацоўнікі навукова-інфармацыйнага аддзела запаведніка на бясплатнай аснове. У раздзеле "навіны" мы знаходзім інфармацыю з жыцця музеяў рэспублікі, у раздзеле "мерапрыемствы" – каляндар мерапрыемстваў з магчымасцю іх сартыроўцы па відах (выставы, канферэнцыі, канцэрты, акцыі), у раздзеле "бібліятэка" – рубрыкі "прававая інфармацыя", "для музейшчыкаў", "інтэрнэт-рэсурсы".

Важны раздзел, які паводле задумы дызайнераў партала быў павінен кампенсаваць адсутнасць у Беларусі прафесійнага музейнага часопіса, мае назву "форум". Ён складаецца з рубрык "навіны", "спецыялісты абмяркоўваюць", а таксама "пытанне – адказ". Самая запатрабаваная рубрыка – апошняя, прычым, ёй карыстаюцца не супрацоўнікі музеяў, а пераважна грамадзяне, якія шукаюць сваіх продкаў – удзельнікаў Вялікай Айчыннай вайны. Не запатрабавана музейшчыкамі таксама рубрыка "спецыялісты абмяркоўваюць" – апошні раз прафесійнае пытанне (фінансаванне дзяржавай закупкі прадметаў музейнага значэння) на абмеркаванне ў ёй было вынесена ў красавіку 2015 г., прычым ніхто з прадстаўнікоў беларускіх музеяў на яго не адрэагаваў. Небагата навін таксама дасылаецца з музеяў у рубрыку "навіны".

Такім чынам, нягледзячы на даволі высокую запатрабаванасць партала інтэрнэт-карыстальнікамі – каля 12 тыс. наведвальнікаў у месяц (ён займае стабільнае першае месца сярод вынікаў, якія выдаюць на запыт "музеі Беларусі" пошукавыя сістэмы), беларуская музейная супольнасць паставілася да яго абыякава [9].

З лістапада 2010 г. пачаў працаваць сайт Дзяржаўнага каталога Музейнага фонду РБ. Ён уяўляе электронную БД, якая ўтрымлівае асноўныя звесткі аб музейных прадметах, уключаных у музейны фонд. Мэтай Дзяржаўнага каталога з'яўляецца забеспячэнне шырокага доступу да музейных прадметаў і калекцый. Адначасова гэты інтэрнэт-рэсурс забяспечвае презентацыю каштоўнасцяў беларускай культуры, папулярызацыю ведаў пра гісторыю і культуру Беларусі, прадстаўленне пляцоўкі для развіцця прафесійнага абмену паміж музейнымі супрацоўнікамі і вучонымі розных краін. Сайт каталога адкрывае перад музеямі магчымасці заявіць пра сябе і сваі калекцыі, зрабіць культурна-адукацыйную дзейнасць больш разнастайнай, прадухіліць нелегальны трафік культурных каштоўнасцей.

Арганізацыйна-тэхналагічная структура Дзяржаўнага каталога ўяўляе тры ўзроўні: ніжні – лакальныя электронныя каталогі музейных устаноў; сярэдні – тэхналагічная база, у якой утрымліваюцца асноўныя звесткі пра музейныя прадметы (па 21 полю апісання); верхні – сайт Дзяржаўнага каталога. Верхні ўзровень каталога вядзецца на трох мовах – беларускай, англійскай, рускай. Асноўнае, што прадстаўлена на сайце – гэта інфармацыя пра музейныя прадметы: фотаздымкі і кароткія апісанні (назва ўстановы, дзе захоўваецца прадмет, яго назва, аўтар, дата і месца стварэння, памеры, матэрыял і тэхніка). З агульнай базы музейных прадметаў на сайт выстаўляюцца найбольш цікавыя і атрактыўныя рэчы. Сайт таксама утрымлівае інфармацыю, неабходную для музейнага спецыяліста, у т. л. нарматыўна-прававыя акты, метадычныя матэрыялы, спасылкі на сайты іншых каталогаў і інш. У снежні 2011 г. на сайце Дзяржаўнага каталога была створана першая віртуальная выстава "Зімовыя паштоўкі з мінулых стагоддзяў", пасля чаго гэта дзейнасць набыла рэгулярны характар [2, с. 8–12.].

У маі 2014 г. у падтрымку культурна-асветніцкага праекта "Музеі Беларусі з БЕЛКАРТ" стартаваў аднайменны промасайт. Ініцыятарам праекта выступіла нацыянальная плацёжная сістэма БЕЛКАРТ з інфармацыйнай падтрымкай TUT.BY і Міністэрства культуры РБ. Аўтары праекта дэкларавалі, што галоўнай мэтай створанага інтэрнэт-рэсурса з'яўляецца інфармаванне грамадскасці пра культурную спадчыну, а таксама папулярызацыя музеяў краіны, незалежна ад іх ведамаснай падпарадкаванасці і формы ўласнасці. Дасягаецца гэта мэта шляхам размяшчэння на сайце фотарэпартажаў у розных музеяў Беларусі. У праекце можа ўзяць удзел кожны жадаючы, даслаўшы ўласны музейны фотарэпартаж.

З цягам часу аддзел па сувязях з грамадскасцю скарэкціраваў мэту праекта, якая сёння гучыць як "інфармаванне турыстаў пра культурную спадчыну Беларусі". Адпаведна на сайце з'явіўся новы раздзел – "экскурсійныя маршруты". За час існавання праекту на яго сайце было размешчана больш 100 фотапрэзен-

тацый беларускіх музеяў. Усяго ж плануецца распавесці пра больш як 250 музеяў, пасля чаго будуць зроблены энцыклапедыя і пуцевадзіцелі па музеях краіны. Плануецца таксама стварыць англамоўную версію сайта (беларускамоўная версія адсутнічае і яе стварэнне не разгядаецца). У чэрвені 2015 г. праект "Музеі Беларусі з БЕЛКАРТ" заняў другое месца ў намінацыі "Сайт/Інтэрнэт-праект-Кампанія" IV міжнароднага фестываля тэрытарыяльнага маркетынга і брэндзінга OPEN 2015. Трэба адзначыць, што "Музеі Беларусі з БЕЛКАРТ" – гэа непрафесійны прадукт, у ім не ўдзельнічаюць супрацоўнікі музеяў. Фотарэпартажы народных фатографаў размяшчаюць і каментуюць работнікі БЕЛКАРТ [6]. Заўважым, што падобны падыход (презентацыя музеяў праз фотаздымкі) выкарыстаны падчас стварэння раздзела "музеі" сайта "Фотаэнцыклапедыя Беларусі" Дзмітрыя Іўчанка (г. Талачын) [8].

Новыя патрабаванні рынка ставяць сучасныя музеі ў складаныя ўмовы канкурэнцыі з імкліва развіваючайся індустрыяй забаў: за новыя пазабюджэтныя крыніцы прыцягнення сродкаў; за свайго наведвальніка; за кваліфікаваных і матываваных супрацоўнікаў; за спонсараў, інвестараў, а таксама за выгоднае перспектыўнае партнёрства. Ва ўсім гэтым можа дапамагчы работа ў сацыяльных сетках у Інтэрнэце.

Маркетынг у сацыяльных сетках і інтэрнэт-блогах сёння актыўна выкарыстоўваецца і музейным свеце, у т.л. у беларускім. Найбольш актыўныя музейныя супрацоўнікі камунікуюць у тэматычных групах, ствараюць уласныя блогі, інтэрнэт-форумы для спецыялістаў. Напрыклад, у сацыяльнай сетцы "У кантакце" створаны групы Нацыянальных мастацкага і гістарычнага музеяў, а таксама Мемарыяльнага комплекса "Хатынь". Вопыт арганізацыі наведвання музея праз Твітэр маюць супрацоўнікі Музея тэатральнай і музычнай культуры РБ. Актыўным карыстальнікам сетцы Фэйсбук з'яўляецца Музей гісторыі беларускага кіно. Некаторыя музеі пайшлі далей і выкарыстоўваюць магчымасць "падпольнай" работы ў сацыяльных сетках для прасоўвання і рэкламы ўласных музейных прадуктаў і паслуг. Гутарка ідзе не пра рэгістрацыю спецыяльнага музейнага блога, а пра адсочванне ў сетках пытання: куды схадзіць у выходныя, альбо дзе можна цікава бавіць час з дзіцем. Адказ на гэтыя пытанні музей прапаноўвае ад імя рэальных рэспандэнтаў сацыяльнай сеткі, якім карыстальнік хутчэй паверыць, чым прамому адказу з музея.

Такім чынам, музеі Беларусі не ў поўнай меры выкарыстоўваюць магчымасці сетцы інтэрнэт. Абмежаванае прадстаўніцтва ў ёй айчынных музеяў тлумачыцца незацікаўленасцю значнай часткі музейных супрацоўнікаў у паспяховым функцыянаванні ўласных устаноў, іх цьмяным уяўленнем пра магчымасці, якія дае глабальная павуціна, а таксама фінансавымі цяжкасцямі. Тыя музеі, што стварылі ўласныя прадстаўніцтва ў Інтэрнэце таксама сутыкаюцца з шэрагам праблем. Да найбольш істотных з іх адносяцца: выпрацоўка мэты, адбор інфармацыі, выбар формаў яе прадстаўлення, прафесіяналізм каманды распрацоўшчыкаў. І тым не менш, павялічваць грашовыя, часовыя і рэсурсныя выдаткі на інтэрнэт-праекты беларускім музеям жыццёва важна. Попыт на інфармацыю пра музеі ёсць, і калі яго не будуць задавальняць музеі, за іх гэта зробяць іншыя. Страты ад гэтага пацерпяць перш за ўсё самі музеі.

ЛІТАРАТУРА

1. Віртуальны музей савецкіх рэпрэсій у Беларусі [Афіц. сайт]. URL: http://represii.net/ (дата звароту: 10.10.2015)
2. Гермацкая, Н. У. Патэнцыял сайта Дзяржаўнага каталога Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь для адукацыі і патрыятычнага выхавання / Н. У. Гермацкая, Л. С. Скакун // Музей і патрыятычнае выхаванне: мат-лы рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 28 лістап. 2011 г. / рэдкал.: М. А. Бяспалая (старш.) [і інш.] Мін-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск: БДУКМ, 2013. – 89 с.
3. Гук, Д. Ю. Виртуальные музеи: терминология, методология, восприятие / Д. Ю. Гук, В. В. Определенов // Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова. Годичная научная конференция, 2014. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – 616 с.
4. Лещенко, А. Эволюция и революция в мире «виртуальных музеев» / А. Лещенко // Музей. – 2011. – № 7.
5. Ляшковіч, А. Р. Стан і развіццё музейнай дзейнасці / А. Р. Ляшковіч, В. І. Макарава, А. Б. Сташкевіч // Беларуская культура – 2014: стан, тэндэнцыі і перспектывы развіцця / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, ДУА "Інстытут культуры Беларусі"; уклад.: А.Р. Гуляева, І.Б. Лапцёнак. – Мінск: Інбелкульт, 2015. – 420 с.
6. Музеи Беларуси вместе с Белкарт [Афіц. сайт]. URL: http://museums.by/ (дата звароту: 10.10.2015)
7. Ноль, Л. Я. Информационные технологии в деятельности музея / Л. Я. Ноль. – Москва: РГГУ, 2007. – 2007. – 203 с.
8. Фотоэнциклопедия Беларуси [Афіц. сайт]. URL: http://www.fotobel.by/ (дата звароту: 10.10.2015)
9. Museum.by [Афіц. сайт]. URL: http://museum.by/ (дата звароту: 10.10.2015)
10. Virtual Museums Transnational Network [Афіц. сайт]. URL: V-MUST.NET (дата звароту: 10.10.2015)

Диченская Е.А.
(Республика Беларусь, г. Брест)

О РОЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В условиях глобализации, доминирования информационных технологий в образовательном и культурном пространстве и, как следствие, взаимопроникновения и стирания национальных культурных границ, обостряется проблема сохранения и популяризации культурного наследия. Понимание ценности и уникальности этнокультурных традиций, особенностей их встраивания в современный культурный процесс требует подготовленного и заинтересованного потребителя «продукта культуры». Состояние современного образовательного пространства в сфере эстетического воспитания и художественного образования находится в критическом положении: такие предметы, как изобразительное искусство и музыка в общеобразовательной школе ограничиваются начальными классами, а на уровне высшего и среднего гуманитарного образования предметы эстетического цикла исключены из программы. Сложившиеся обстоятельства не могут не тревожить как работников сферы художественного образования, так и родителей, которые пытаются восполнить недостаток гуманитарного и художественного развития ребенка за пределами школы. Безусловно, основную нагрузку несут учреждения дополнительного образования: центры детского творчества, художественные и музыкальные школы, студии и кружки.

Тенденция снижения интереса к сфере искусства и культуры объясняется многими причинами. В самых широких кругах сложилось отношение к искусству как к несущественному занятию, заполнению свободного времени наравне с развлечениями и зрелищами. Повышение внимания в структуре образовании к более «серьезным» и «важным» предметам сместило искусство на периферию образовательного процесса. Такое смещение тревожно в первую очередь для формирования ориентации в жизненных ценностях. И особенно опасно, когда эти смещения начинаются со школьных и даже дошкольных лет. В целом социум отличается почти полной неосведомленностью о роли и значении художественного образования в становлении и воспитании личности. Опыт прошедших столетий, когда элита общества формировалась при активном участии художественного образования, нигде не анализируется, не систематизируется и не пропагандируется. Рядовому члену общества, как правило, далекому от искусства, абсолютно неизвестно активное участие художественного образования в формировании интеллекта, социальных навыков, эмоционального опыта и духовной культуры личности; ему совершенно незнаком весь круг факторов, делающих художественное образование неотъемлемой частью образования и воспитания как такового. Вместе с тем запрос общества и родителей, озабоченных формированием у подрастающего поколения прагматичных актуальных для экономики будущего знаний уводит в сторону от художественно-эстетического образования. Необходимо подчеркнуть, что именно образовательная область «Искусство» создает условия для развития креативности, нетривиальных решений, оригинальных идей, способностей к новаторству. Воображение становятся ключевым словом в креативной индустрии и проектной деятельности. Значение креативности широко признано и выступает жизненно важным компонентом развития личности и все более востребованным качеством специалиста в любом современном рабочем процессе или сфере общества, является добавочной стоимостью успеха любого предприятия.

Этот очевидный факт поднимает вопрос необходимости образовательно-просветительской работы в области культуры и искусства, условием которой является формирование не пассивного потребителя, но активного участника общенационального культурного процесса. При этом широта охвата не должна ограничиваться традиционными рамками школьного или специального профессионального образования. Стоит подчеркнуть также актуальность популяризации художественного образования для взрослых. Основная форма работы со взрослыми – это художественно-просветительская деятельность, которая состоит в приближении искусства к зрителю и слушателю.

Необходимость высококачественной, обоснованной и, главное, интересной и увлекательной программы общехудожественного развития неоднократно подчеркивалась рядом специалистов-практиков и ученых в области теории и педагогики искусства (Кирнарская Д.К., Медкова Е.С., Неменский Б.М., Школяр Л.В. Алексеева Л.Л., Полюдова Е.Н. и др.). В настоящее время пропаганда искусства, культурных ценностей и наследия как целенаправленная образовательно-просветительская деятельность не обладает ни общественным статусом, ни разработанной идеологией и методологией, ни последовательной дидактической системой. Вместе с тем желание приобщиться к искусству у рядового члена общества весьма велико; об этом свидетельствует успех любой инициативы, связанной со стремлением разъяснить и расшифровать художественное произведение, донести его содержание и значение до аудитории.

Известно, что искусство – это особый выразительный язык, нуждающийся в расшифровке. Его «общепонятность» и «общедоступность», особенно если речь идет о высоком искусстве, таковыми вовсе не являются. Следовательно, приобщение к великому художественному наследию, также как и понимание современного содержания культуры и искусства необходимо начинать с освоения «грамматики» творческого процесса, основ и условий создания художественного образа определенного вида искусства. И тогда уже возможно построить понимание национальной и исторической сути содержания. Игнорирование такой последовательности, изучение памятников культуры, архитектуры, искусства на уровне запоминания и узнавания приводит к трагедийному обесцениванию содержания и причин создания, уничтожению национальных корней.

На Всемирной конференции по художественному образованию в Сеуле в мае 2010 года были инициированы исследования в области образования через искусство. Образование и эстетическое просвещение должны взять на себя роль посредника между сферой культуры и заинтересованным обществом, между искусством и аудиторией, между художником и зрителем. Стратегия и принципы построения образования в области искусства перечислены в «Дорожной карте художественного образования» ЮНЕСКО. При соблюдении определенных дидактических принципов художественное образование будет реально являться одним из важнейших механизмов трансляции всей системы духовных ценностей, сохранения и воспроизводства культурных национальных традиций. Неоценимый вклад в изучение вопросов методологии художественного просвещения, актуальных проблемам «педагогики искусства», в разработку принципов художественной дидактики (ассоциативность, вариативность, образность, импровизационность) внесли специалисты и ученые ИХО РАО (Алексеева Л.Л., Комлева В.В., Медкова Е.С., Протопопов Ю.Н., Савенкова Л.Г, Стукалова О.В, Школяр Л.В. и др.). Перспективным направлением в рамках международного сотрудничества является также создание Web-обсерватории художественного образования стран СНГ. Виртуальная обсерватория большое внимание уделяет содержанию информации и включает не только фактические данные, но и предлагает анализ различных аспектов состояния художественного образования: культурный контекст, национальный колорит, особенности национальной педагогики искусства. Многогранный потенциал электронных ресурсов профессиональных сообществ в сфере художественного образования способствует активной включенности в международную профессиональную жизнь педагогики искусства, позволяет заимствовать ценный опыт. Постоянная активная квалифицированная пропаганда и маркетинг отечественного художественно-эстетического образования на всех уровнях, национальные культурные приоритеты и стратегия освоения языка культуры выступают насущными задачами, требующими безотлагательного решения общими усилиями заинтересованных лиц, в тесном сотрудничестве и взаимодействии учреждений культуры и образования.

Домашова С.А.
(Российская Федерация, г. Тюмень)

КИНЕМАТОГРАФ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ В СРЕДЕ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Кино (включая полнометражную мультипликацию) и телевидение — самые молодые и в тоже время самые массовые виды искусства. Влияние этой индустрии на человека на сегодняшний день заметно и бесспорно. Особенно заметно оно проявляет себя именно в среде подростков и юношества.

Такая роль киноиндустрии может быть использована для распространения и сохранения историко-культурного наследия. Что особенно важно сегодня, когда процент «читающей» аудитории сокращается от года к году. Вместе с тем, ввиду того, что фильмы документальные фильмы историко-культурной направленности не будут интересны молодежной аудитории, авторы сценария часто вынуждены ориентироваться на художественные произведения соответствующей тематики.

Подобная практика развивается в мировом кинематографе довольно давно. В50-60 годы XX века было снято множество отечественных и зарубежных фильмов исторической и историко-культурной (экранизации сказок, эпоса и мифологических сюжетов) направленности, Однако последнее десятилетие прошлого века и начало нинешнего отмечены существованием множества фильмов и мультфильмов (в том числе телесериалов) снятых по схеме, приписываемой А. Дюма – отцу, «История – это вешалка на которую я вешая свои романы».

Само по себе существование подобных произведений не несет опасности, если читатель способен отделить исторического кардинала Ришелье и Ришелье из Романа Дюма. Однако одной из главных проблема

развития современного общества заключается именно в отсутствие критического мышления, особенно у детей и юношества. Связано это во многом с особенностями современных образовательных программ.

Данная тема особенно актуальна сегодня, когда речь заходит об отсутствии контроля над киноиндустрией, неконтролируемой подаче информации различной аудитории, что, в конечном счете, пагубно сказывается на формировании картины мира подрастающего поколения, особенно в сфере мировой истории и культуры.

Особенно остро сегодня, в условиях преобладания зарубежного кино, стоит вопрос о формировании образа России и российской цивилизации в истории и современности.

К сожалению, в нашей педагогической практике не раз приходилось сталкиваться со студентами, чьи познания в истории строились исключительно на просмотренных фильмах, мультфильмах и телепрограммах. Приходиться делать вывод, что на сегодняшний день « важнейшее из искусств» оказывает на развитие культурного уровня молодежи скорее негативное влияние.

Особенно ярко проблема недостатка знаний проявляется в вопросах касающихся культуры славян, а также истории и культуры Древней Руси. Такое положение дел вполне объяснимо - образцы культуры столь далекой от нынешнего времени трудны для непосредственного восприятия человеком нынешнего поколения из-за значительной разницы в языке, мировоззрении и ментальности. Даже с учетом переложения на современный язык и объяснений учителя «Слово о полку игореве» остается для нынешнего школьника наиболее неясным произведением школьной программы.

Кинематограф и мультипликация могли бы помочь ликвидировать это пробел. Однако к сожалению мы можем констатировать, что современная киноиндустрия не так уж часто обращается к сюжетам былин и русских народных сказок. Нельзя конечно сказать, что они совершенно не представлены в отечественной мультипликации и кинематографе, но форма в которой они представлены вызывает довольно много вопросов.

Одним из самых показательных примеров является серия мультфильмов о богатырях Алеше Поповиче, Добрыне Никитиче и Илье Муромце производства киностудии «Мельница»:

Алеша Попович и Тугарин Змей;
Добрыня Никитич и Змей Горыныч;
Илья Муромец и Соловей-Разбойник;
Три Богатыря и Шамаханская царица;
Три Богатыря на дальних берегах;
Три богатыря. Ход конём.

Сюжеты былин в первых трех мультфильмах серии изложены более чем свободно, а образы главных героев мало соотносятся с былинными. Последующие фильмы вообще не имеют отношения к былинному циклу.

Например Илья Муромец отнюдь не отсекает голову Соловью-разбойнику. Богатырь Святогор встречается не Ильей-Муромцем, а с Алешей – поповичем, и история эта также совсем не былинная, а сам Святогор предстает не могучим воином, а дряхлым старцем с поломанным мечем.

Встреча Алеши Поповича с Тугарином происходит не на пиру у Князя в Киеве, а сначала в Ростове, потом в «чистом поле». Кроме того быт мультипликационных героев значительно осовременен (присутствует пресса, работающие женщины и т.п.).

Отдельно стоит упомянуть об образе самих героев. Илья-Муромец и Добрыня Никитич несмотря на некоторые расхождения всё-же обладают теми чертами характера и особенностями которыми прославились их былинные прототипы: сила и душевное благородство Ильи и опыт и наставнические способности Добрыни. Образ же Алеши Поповича, первого из анимированных богатырей почти не соотносится с героем былин и его историческим прототипом. Он намерено лишен какого бы то ни было героического пафоса, перед нами предстает «неграмотный простачек, побеждающий благодаря спутникам и принципу «сила есть, ума не надо», в то время как былинный богатырь Алёша отличается не столько силой, сколько храбростью (а в XVII в. приобретает ещё черты хитреца) [3, 672 с.]

Конечно мультфильмы сняты с изначально развлекательными целями, сюжет намеренно прописывается как юмористический, и шутки во многом злободневны. Кроме того, в цикле разрушается сама идея героичности свойственная эпической традиции («Алеша Попович и Тугарин Змей») и идея борьбы добра и зла «Добрыня Никитич и Змей Горыныч». Всё это указывает на пародийный характер данного мультфильма.

Вышеописанные черты присущи и произведениям современного кинематографа на основе русских народных сказок: «Книга Мастеров», цикл «Серый волк» и др. Но сказка как жанр литературы всё-же более пластична и менее соотнесена с историко-культурными корнями, чем эпос, коим являются былины. Если

рассматривать данный цикл (первые 3 фильма) как пародию, её можно даже обозначить как весьма удачную.

Однако главной проблемой является не само существование данной пародии отсутствие материала реально отражающего былины в доступной для детей и юношества форме. Советские мультфильмы и фильмы-сказки, имеющие былинную основу («Илья-Муромец», «Добрыня Никитич», «Никита Кожемяка», «Сказ о Евпатии Коловрате», «Садко» и т.д.) неинтересны современному молодому зрителю избалованному обилием сражений и яркостью спецэффектов. Мультфильмов снималось не много и в условиях «вывоза» фондов киностудии «Союзмультфильм» многие из них не знакомы современным российским подросткам. Почти полное отсутствие их в ветке трансляций современных каналов препятствует знакомству с ними и детям нынешнего поколения. Поэтому представления о трех богатырях основывается на откровенной пародии, зачастую усваиваясь молодыми людьми как аксиома. В том числе за былинный сюжет принимается путешествие богатырей в Китай и на остров, населённый «папуасами».

Вместе с тем трудности возникают и при попытках снять серьёзные мультфильмы историко-культурного направления. Здесь наиболее показателен сюжет мультфильма – «Князь Владимир». Большая часть мультфильма рассказывает о принятии Владимиром христианства и крещении Руси. Сюжет значительный и даже поворотный в истории русской культуры. Но при просмотре возникают сомнения, что автор сценария знакомился с текстами летописей, освещающими эти события.

Вполне понятно желание создателей сделать мультфильм понятным детям и увлекательным, однако сама легенда изложенная в летописном свидетельстве вполне подходит под эти параметры. Классический примером возможности создания исторически верного и интересного детям произведения является советский мультипликационный фильм «Лебеди Непрядвы».

Наибольшей же проблемой (с точки зрения распространения и сохранения культурного наследия) в сюжете фильма «Князь Владимир» является отражение в нем языческой культуры. Во-первых ничего не сказано о пантеоне созданном самим Владимиром. Из всего многообразия славянской мифологии (которая, к сожалению, дошла до нас в весьма усеченном виде) в фильме исчерпывается Родом и Велесом. Причем последний изображается как некий «темный» бог, никоим образом не отражена его природа. Как покровителя домашнего скота.

История женитьбы Владимира излишне нарочито романтизирована. Сам образ князя идеализирован, а образ волхва наоборот приобретает неимоверно негативную окраску. Причем поскольку (как и в случае с былинами) текст летописей весьма труден для современного читателя, а школьники и студенты склонны воспринимать информацию без применения критического мышления, многие из них знакомы с сюжетом «крещения Руси» исключительно в мультипликационной версии и пересказывают отвечая по соответствующей теме именно её.

Такая ситуация в образовании связана во многом с непрерывностью информационного потока, скорость и объем поступления информации, особенно при современном развитии онлайн-технологий не позволяют анализировать отдельные пласты информации. Визуализация процесса обучения (презентации, документальные фильмы и т.д.) приучает учащихся и студентов доверять видеоряду, не задумываясь и не прибегая к иным источникам для сравнения.

Таким образом, мы можем заключить, что сегодня кинематограф и мультипликация играют в сфере сохранения и распространения историко-культурного наследия двойственную роль. Причем негативные тенденции преобладают над позитивными, что является следствием некачественной работы авторов и проблемами с развитием критического мышления в среде современной молодежи. Вышеописанные факторы делают необходимым поиск путей выхода из возникшей ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азберев С.Н., Историзм былин и специфика фольклора. – Ленинград: Наука, 1982. – 328 с.
2. Дибижева М.К. Влияние зарубежного кино на нравственное воспитание современной молодежи. [Электронный ресурс]: URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAAahUKEwj64vuX3M3IAhUF2CwKHUgjCbM&url=http%3A%2F%2Fculture.esrae.ru%2Fpdf%2F2015%2F1(7)%2F135.doc&usg=AFQjCNF1vIYjhyXX6KAITsf-Ff2v0zZZqg&bvm=bv.105454873,d.bGg&cad=rjt
3. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — Москва : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с., 16 л. ил.

Дубянецкі Э.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЗАХАВАННЕ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫЯ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ ВА ЎМОВАХ ГЛАБАЛІЗАЦЫІ

Дадзены артыкул прысвечаны асэнсаванню праблемы захавання і папулярызацыі гісторыка-культурнай спадчыны народа ў эпоху глабалізацыі. Зроблена выснова аб тым, што пашырэнне глабалізацыйных працэсаў нярэдка прыводзіць да ўніфікацыі нацыянальных культур, нівеліроўкі этнічных традыцый і каштоўнасцей. Сфармуляваны канкрэтныя шляхі і метады папулярызацыі культурнай спадчыны і высветлена, што захаванне і ўзбагачэнне апошняй можа паспяхова супрацьстаяць негатыўнаму ўплыву глабальнай масавай культуры.

Своеасаблівым падмуркам кожнай нацыянальнай культуры з'яўляецца гісторыка-культурная спадчына народа, якая з'яўляецца вынікам яго творча-стваральнай дзейнасці і адлюстроўвае асаблівасці яго характару, менталітэту, маральна-духоўных каштоўнасцей, светапоглядных арыентацый. Закон Рэспублікі Беларусь «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь" (9 студзеня 2006 г.) вызначае гэтую спадчыну як "сукупнасць найбольш адметных вынікаў і сведчанняў гістарычнага, культурнага і духоўнага развіцця народа Беларусі, увасобленых у гісторыка-культурных каштоўнасцях", прычым да ліку апошніх адносяцца "матэрыяльныя аб'екты (матэрыяльныя гісторыка-культурныя каштоўнасці) і нематэрыяльныя праяўленні творчасці чалавека (нематэрыяльныя гісторыка-культурныя каштоўнасці), якія маюць адметныя духоўныя, мастацкія і дакументальныя вартасці і якім нададзены статус гісторыка-культурнай каштоўнасці" [1]. Акрамя таго, пры разглядзе дадзенай праблемы будзем зыходзіць яшчэ і з той метадалагічнай пазіцыі Арганізацыі ААН па пытаннях адукацыі, навукі і культуры (UNESCO), паводле якой культура трактуецца як "комплекс адметных духоўных, матэрыяльных, інтэлектуальных і эмацыянальных характарыстык грамадства ці сацыяльнай групы, якія ахопліваюць не толькі мастацтва і літаратуру, але таксама вобраз жыцця, лад сумеснага пражывання, сістэмы каштоўнасцей, традыцыі і вераванні" [3].

Па сваіх функцыях і прызначэнню гісторыка-культурная спадчына ў значнай ступені забяспечвае ўстойлівае і паспяховае развіццё соцыума, фарміруе этнанацыянальную ідэнтычнасць індывіда, а таксама выступае адным з галоўных сродкаў перадачы жыццёва неабходнай міжпакаленнай інфармацыі. Таму прынцыпова важнай для любога грамадства з'яўляецца задача як мага больш якаснага захавання і папулярызацыі найбольш каштоўных мастацкіх аб'ектаў і феноменаў, якія ў сваю чаргу маюць немалы патэнцыял у сэнсе выхавання высокамаральнага і інтэлектуальна развітага грамадзяніна.

Яшчэ больш актуалізуе праблему захавання гісторыка-культурнай спадчыны беспрэцэдэнтнае пашырэнне ў сённяшнім свеце глабалізацыйных працэсаў, якія нярэдка прыводзяць да паступовай уніфікацыі самабытных нацыянальных культур, нівеліроўкі этнічных традыцый, ідэалаў, норм і каштоўнасцей. Нездарма асобныя айчынныя даследчыкі падкрэсліваюць, што "сусветная глабалізацыя і агрэсіўная масавая культура нясуць відавочную пагрозу стагнацыі і асіміляцыі нацыянальных мастацкіх культур, у тым ліку і для беларускай" [4, с.10]. Прычым зараз ні адна цывілізаваная краіна свету не можа пазбегнуць істотнага ўплыву нанднацыянальнай па свайму змесце і характару глабальнай масавай культуры, паколькі «сучасная культурная глабалізацыя адрозніваецца ад мінулых форм тым, што нашмат большая колькасць вобразаў і практычных навыкаў распаўсюджваецца на значна больш вялікіх тэрыторыях і з большай хуткасцю, чым у больш раннія эпохі» [5, с.427].

Усё вышэйназванае абумоўлівае відавочную практычную значнасць вызначэння найбольш эфектыўных шляхоў і метадаў пераадолення негатыўных для нацыянальнай культуры наступстваў сённяшняй глабалізацыі. Прычым, на нашу думку, гэта павінен быць цэлы комплекс узаемазвязаных мер, якія б у далейшым мог дапамагчы захаваць і ўзбагаціць гісторыка-культурную спадчыну беларускага народа. Да ліку такіх найбольш важных мер і шляхоў можна небеспадстаўна аднесці наступныя. Па-першае, гэта ўсямерная падтрымка айчыннай народнай культуры як асновы ўсёй разгалінаванай сістэмы нацыянальнай культуры. Народнае мастацтва складае той надзейны фундамент, на якім могуць плённа развівацца розныя віды і жанры прафесійнай культуры. Таму заўжды варта клапаціцца пра захаванне і адраджэнне ўсіх сфер самабытнай народнай культуры -- найперш промыслаў і рамёстваў (ганчарства, ткацтва, вышыўка, саломапляценне), дойлідства, музыкі, харэаграфіі, а таксама вуснай літаратурнай творчасці (фальклору). Акрамя таго, надзвычай важна спрыяць своеасабліваму ўкараненню артэфактаў культуры ў адукацыйна-выхаваўчы працэс – напрыклад, у форме мультымедыйных прэзентацый аб'ектаў матэрыяль-

най і духоўнай спадчыны падчас правядзення лекцыйных, семінарскіх і практычных заняткаў у навучальных установах розных узроўняў і тыпаў.

Па-другое, усе разнавіднасці айчыннага мастацтва павінны быць шырока прадстаўлены як у рэальнай, так і ў віртуальнай прасторы. Гэта значыць, што акрамя прадстаўленасці найлепшых феноменаў культуры ў выглядзе канкрэтных кніг, карцін, спектакляў, кінафільмаў, музычных запісаў і інш., іх жа пажадана мець і ў інтэрнэт-прасторы, а таксама ў алічбаваным выглядзе – г.зн. перанесеным на найноўшыя носьбіты захавання і распаўсюджання інфармацыі. У сувязі з гэтым сучасныя даследчыкі слушна адзначаюць, што “механізмамі ўключэння артэфактаў спадчыны ў сучасную культуру могуць быць інфармацыйна-камп’ютэрныя тэхналогіі, якія здольныя эфектыўна і функцыянальна аб’яднаць ментальныя інавацыі і гістарычныя традыцыі” [2, с.334].

Па-трэцяе, пажадана праводзіць шырокую прэзентацыю і прамоўшэн самых каштоўных мастацкіх твораў унутры краіны і за яе межамі – у блізкім і далёкім замежжы. Прычым такога надзвычай уважлівага да сябе стаўлення патрабуюць разнастайныя культурныя артэфакты, створаныя ў рэчышчы як традыцыйна-рэалістычнага, так і мадэрнісцка-авангарднага мастацтваў. І па-чацвёртае, неабходна ўсяляк садзейнічаць усямернаму абмежаванню сферы распаўсюджання нізкапробных узораў глабальнай масавай культуры, а таксама фарміраванню і развіццю т.зв. “сярэдзіннай культуры”, якая па свайму ўзроўню і мастацкіх якасцях сапраўды знаходзіцца дзесьці пасярэдзіне паміж народнай, элітарнай і масавай культурамі.

Такім чынам, паскарэнне глабалізацыйных працэсаў у сучасны перыяд аб’ектыўна патрабуе ад кожнай дзяржавы ўдзяляць значна больш увагі развіццю народнага і прафесійнага мастацтващ як асновы ўсёй гісторыка-культурнай спадчыны. Пры гэтым актыўная папулярызацыя матэрыяльных здабыткаў і духоўных каштоўнасцей народа здольная эфектыўна пераадольваць нівеліруючыя ўплывы разнастайных глабалізацыйных з’яў.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон Рэспублікі Беларусь 9 студзеня 2006 г. № 98-З «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь» // Национальный правовой интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Рэжым доступу: http://www.pravo.by/main.aspx?guid=3871&p0=h10600098&p2={NRPA}. -- Дата доступу: 16.10.2015 г.
2. Ионесов В.И. Традиции и инновации в социодинамике культуры // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (28—29 лістапада 2013 г., гор. Мінск): У 2 частках. Ч.2: / уклад. Н.С.Бункевіч і [і інш.] ; гал. рэд. А.І.Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – 463 с. – С.330—335.
3. Система статистики культуры ЮНЕСКО—2009 [Электронный ресурс]. -- Рэжым доступу: http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001910/191061r.pdf. -- Дата доступу: 16.10.2015 г.
4. Смольскі Р.Б. Беларускае мастацтва ў прасторы еўрапейскай культуры: здабыткі, праблемы, перспектывы // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, методыка: матэрыялы ІІІ Міжнар. навук.-практ. канф., г.Мінск, 10—11 крас. 2014 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М.Танка ; рэдкал.: М.Р.Баразна, У.А.Васілевіч, Т.С.Багданава і інш.; адк. рэд. Ю.Ю.Захарына. – Мінск: БДПУ, 2014. – 316 с. -- С.7—13. – С.10.
5. Хелд Д. и др. Глобальные трансформации: Политика, экономика, культура / Пер. с англ. В.В.Сапова и др. – М.: Праксис, 2004. – 576 с.

Дьяченко И.Ю.
(Российская Федерация, г. Москва)

ПАКТ РЕРИХА И «ЗНАМЯ МИРА»: ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Резюме: в решении задач сохранения национальных культур и мирового культурного наследия в целом не утрачивает своей актуальности Пакт Рериха – международный договор, который был подписан в 1935 г. и открыл новую страницу в области международного права. Его внутреннее содержание несет в себе огромный гуманистический заряд, направленный на совершенствование человека, утверждение его нравственного начала. Отличительный флаг Пакта и его символ – «Знамя Мира», – идентифицируя памятники культуры, одновременно призван напоминать человеку о глубинных связях культуры и эволюции.

Н.К.Рерих вошел в историю как художник, писатель, путешественник, оригинальный мыслитель, и в то же время как общественный деятель мирового масштаба. В 1929 г. он предложил «Договор об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников», который после многих обсуждений и дискуссий, проходивших в Европе, Америке и Азии, после трех международных конференций, инициируемых общественностью, был подписан уполномоченными представителями двух десятков стран американского континента в 1935 г. и остался открытым для подписания всеми остальными государствами.

Этот договор – Пакт Рериха – стал знаковым событием XX века в сфере международного права, поскольку обеспечивал защиту культурных ценностей и в военное, и в мирное время. Принципы Пакта Рериха легли в основу Гаагской конвенции 1954 г., на основе которой ЮНЕСКО развивает свою деятельность по сохранению любых форм культурного наследия в мире, а также имеет возможность совершенствовать систему правовых норм. Тем не менее, сегодня на глазах всего мира продолжает уничтожаться уникальное культурное наследие в ходе вооруженных конфликтов на Ближнем Востоке и в других горячих точках планеты, но оно гибнет и в результате равнодушия человека к своему прошлому. Исходя из этого все большую актуальность приобретают положения Пакта Рериха, которые обеспечивают защиту культурного наследия без условий и ограничений, которые проявились уже после принятия Гаагской конвенции [1].

В чем же суть Пакта Рериха, который был предложен человечеству между двумя мировыми войнами как историческая возможность изменить соотношение сил в пользу мира и культуры? Были ли еще попытки в мире что-либо предпринять в этом направлении? Действительно, были: в 1930 г. была вручена Нобелевская премия Ф.Келлогу за создание пакта (совместно с А.Брианом), отвергающего войну как средство решения межгосударственных проблем. Такая задача оказалась неосуществимой на практике. Иной подход складывался у Н.К.Рериха, который был убежден, что остановить войну лишь постановлениями и декретами невозможно. Здесь должна помочь культура. В изучении мирового культурного наследия в ходе многочисленных поездок и экспедиций по России, затем в Европе, Америке и Азии он близко соприкоснулся с теми переплетениями народных традиций, которые наводили его на мысль о единых духовных истоках в их формировании, общих корнях культур. Он пришел к убеждению, что культура является тем фактором, который объединяет человечество и способствует его дальнейшей эволюции. Культура уменьшает пространство войны, и придти к миру можно только на основах культуры. Отсюда логически Н.К.Рерих утвердил формулу «Мир через культуру». Его будущий Пакт открывал перед человечеством неограниченные возможности в решении проблем мира. Он не ограничивается правовыми аспектами и должен быть понят более широко – как начало подлинного культурного сотрудничества разных народов, как условие развития национальных культур и повышение их роли в формировании высокоразвитой личности, ее нравственной основы. Но прежде необходимо понять культуру, глубинный смысл которой до сих пор остается непостижимым в рамках академической науки о культуре. И также необходимо понять эволюцию. Все это приобретает особое значение сегодня, в эпоху глобализации современного мира.

Н.К.Рерих дает определение культуре, опираясь на опыт многолетнего непосредственного общения с разными народами, изучения их психологий, постижения искусства, знания, особенностей мировосприятия, что дало ему общую картину исторического движения человечества, где культура играет основополагающую роль. Используя, в основном, аксиологический и эволюционный подходы, он охарактеризовал и синтезировал существующие в прошлом представления о культуре в ее ценностно-смысловом, этическом и эстетическом содержании, раскрыл специфические особенности и подчеркнул ее важные функции, связанные с творческой организацией всей многогранной жизни человека. «Культура есть истинное просветленное познавание. Культура есть научное и вдохновенное приближение к разрешению проблем человечества. Культура есть красота во всем ее творческом величии. Культура есть точное знание вне предрассудков и суеверий. Культура есть утверждение добра во всей его действенности. Культура есть песнь мирного труда в его бесконечном совершенствовании. Культура есть переоценка ценностей для нахождения истинных сокровищ народа. Культура утверждается в сердце народа и создает стремление к строительству. Культура воспринимает все открытия и улучшения жизни, ибо она живет во всем мыслящем и сознательном. Культура защищает историческое достоинство народа» [2, с. 212]. В этом понимании сущности культуры, пронизанном пафосом гуманизма и утверждением духовных ценностей, явно у Н.К.Рериха ее отличие от понятия цивилизации как «общественного строения жизни» [3, с.109]. Его интерпретация культуры созвучна представлениям о ней творцов «серебряного века», которые понимали, что такие устои, как мир, знание, труд, красота, благо, сердце, которые утверждаются во всех религиях и учениях, формируют живую этику человека, укрепляют его человечность. На этих устоях объединяются разные народы, сближаются Запад и Восток, наконец, обозначаются пути преодоления кризисов цивилизации, которые испытывает и современное человечество. Все это вместе определяет эволюционное восхождение человека, которое Рерих рассматривал как важную часть процесса эволюции всего мироздания.

Это внутреннее «наполнение» Пакта Рериха, связанное с культурой, выражает предложенное Н.К.Рерихом «Знамя Мира». Оно призвано, идентифицируя объекты культурного наследия, одновременно напоминать человеку о культуре, вне которой нет мира, значит, нет и будущего. Обращает на себя внимание символика «Знамени»: на белом полотнище в центре расположены три соединенные красные сферы в общем красном круге. Эта символика присутствовала в первобытных религиях, в язычестве, потом перешла в христианство, присутствует в буддизме, мусульманстве и т.д. Его распространенность очень широка, и может вызвать удивление, почему этот символ встречается одновременно в христианских храмах, буддий-

ских монастырях, на мусульманских мечетях и в то же время, на менгирах Алтая, Гималаев и Средней Азии, на одеждах святых, на щитах крестоносцев и т.д. Видимо, этот символ был в древности сакральным, и его связь с древними верованиями и религиями может означать то, что в символе зашифровано знание, какая-то истина, которая объединяет все эти эпохи и все человечество. В обобщенном виде закрепилось следующее толкование символа: «прошлое, настоящее и будущее в едином круге вечности» [4, с. 360]. Существуют и другие толкования знака «Знамени Мира», которые раскрывают его важные функции, одной из которых является объединительная.

Здесь следует сказать о принципах, на которых утверждается «Знамя Мира». Это, прежде всего, неприкосновенность культурных ценностей. Принцип неприкосновенности был выражен Н.К.Рерихом латинской формулой «noli me tangere» [5, с. 207], что переводится с латинского, как «не прикасайся ко мне». Он использовал данную формулу, чтобы подчеркнуть отношение к культурным ценностям: «не прикасайся» - для разрушения того, что относится ко всеобщему культурному достоянию народов.

Другой принцип: «Знамя Мира» не нарушает ничьи мирные интересы и никого не умаляет, оно лишь возвышает понимание культурных ценностей, утверждает ту ценность человеческой мысли и ту красоту, которые отражены в памятнике и отличают культуру прошлого, ее достижения в поиске и открытии истины.

«Знамя Мира» охраняет культурные ценности, однако само по себе оно не может предотвратить войну. Она может быть преодолена изменением представлений человека о сути самой жизни, закономерностях ее развития. Необходим новый культурный подход ко всем вопросам жизни, но он не может быть осуществлен без совершенствования внутреннего мира человека, его преображения, расширения границ познания и сознания. С чего начать? Казалось бы, с малого. «Для неотложного Знака Культуры, - писал Н.К.Рерих, - нужно хоть немного поступиться привычками обыденности, вульгарными осадками и всеми теми пыльными условностями невежества, от которых все равно рано или поздно придется очищаться» [6, с. 270]. Учитывая, что интеллектуальность человека уже подошла к некоторому пределу, Н.К.Рерих считал, что человеку необходимо развивать в себе великодушие, сердечность, дружелюбие, доверие, стремление к прекрасному. Исключить понятие страха, боязнь смерти и боязнь врагов. Для человека это будет великим преодолением и в то же время великой победой над собой. Это важные условия для развития нравственности и духовности человека, ступени совершенствования человеческой природы, которые раскрывают перед ним новое видение мира, формируют новое к нему отношение. Человеку необходимо также учиться и новому отношению к культурным ценностям, учиться воспринимать их, как достижения всего рода человеческого, учиться чувствовать в себе голос этой родовой души, все в себе соединяющей, всеобъемлющей, вмещающей землю и небо, весь космос; это не позволило бы человеку разрушить то, в чем эта душа отражена, что несет в себе наслоения многих веков, знания многих поколений. «Из древних, чудесных камней сложим ступени грядущего» - это был призыв Рериха не только к своим современникам, но и к будущим поколениям. Многие «древние, чудесные камни» уже утрачены за тысячелетия, но задача состоит в том, чтобы сохранить то великое, что еще осталось, чтобы не прервалась нить культурной преемственности, чтобы эволюционное восхождение человечества как важная часть идущей эволюции космоса не остановилось бы.

Считая культуру мерилом качества всех действий и мыслей человека, Н.К.Рерих в своих многочисленных литературно-философских очерках раскрывал огромную роль просветительства и значение широкого сотрудничества разных народов в продвижении идеи Пакта и «Знамени». Это хорошо понимали те, кто стояли у истоков международного движения за сохранение культурного наследия в далекие 1930-е гг., сотни тысяч людей в разных странах, те, кто прилагали усилия к всемирному признанию Пакта Рериха. Они понимали, что для достижения мира необходима длительная просветительная работа, особенно среди молодежи. Миру надо учить, о культуре надо говорить [7]. И Н.К.Рерих предложил программу этой работы, которую он назвал «программой Культуры» [6, с. 269]. Краеугольным камнем в этой программе становилось воспитание и образование подрастающего поколения, формирование его миросозерцания и миросознания, основанных на бережном отношении к культурному наследию, к тому, что несут в себе духовные ценности, выраженные так многоразлично в творениях человеческого гения. В этом подходе сказывалась философская парадигма Н.К.Рериха, которая основывалась, по мнению Е.М.Бабосова, на утверждении «неразрывности и совечности человека и культуры, культуры и человечности» [8, с. 15]. Чем выше уровень культуры, тем выше уровень человечности. В этой парадигме был возвышен человек и создаваемые им культурные ценности.

Н.К.Рерих справедливо считал одной из главных задач воспитания и образования направить мышление человека к природе, в общении с которой человек черпает свои познания, открывает великие законы, по которым развивается вся природа, жизнь в целом, на земле или в космосе. Во взаимодействии с природой человек обучается труду и творчеству. Не зря Н.К.Рерих называл «Знамя Мира» и «знаменем труда» [9, с.

78], и одновременно «знаменем беспредельного познавания» [там же]. Совершенствованию человека, помимо природы, должны служить и искусство, и наука, и философия, и религия, и традиция, которые в своем синтезе воспитывали бы сознание человека, поднимали бы его на столь высокий духовный, нравственный и интеллектуальный уровень, который отвечает новой ступени всемирной эволюции. Н.К.Рерих ставил вопрос о сохранении и изучении нематериального культурного наследия. С этим была связана, прежде всего, проблема сохранения национальной самобытности, изучение исторических и культурных корней каждого народа для понимания их единства. Он использовал понятие «душа народов» [10, с. 45] как категорию общечеловеческой культуры, важную универсалию, которая отражается в языке, традициях, нравах, интеллектуальной и духовной рефлексии, наконец, в любви к ближнему.

«Программа Культуры» Н.К.Рериха несла в себе новую концепцию миротворчества, в которой Н.К.Рерих соединил состояние мира с сохранением культурных ценностей. Он воспринимал мир как осознанное и неутомимое его творение в той же мере, как и создаваемые человеком культурные ценности. И прежде всего творение его в сознании. В этом случае он перестает быть утопией, а становится реальностью. Мир – непреходящая культурная и духовная ценность, которую способно создать человечество. Интерпретация миротворчества по Н.К.Рериху дает основание говорить о нем как о новом культурном феномене, выявляющем духовно-нравственные механизмы функционирования общества в сложном историческом процессе.

Для реализации Пакта и его программы по сохранению культурного наследия необходимо было широкое привлечение общественности, поскольку, как справедливо считал Н.К.Рерих, одними государственными постановлениями проблему не решить, нужно создавать общественное мнение, инициировать культурное движение за сохранение старины. Распространяя традиции почитания культуры, можно постепенно уменьшать пространство вражды, ненависти и войны, которые ведут к огрубению нашей жизни, уничтожают важные вехи развития культуры, и в итоге все они могут быть утрачены навсегда. В 1930-е гг. уже было начато в мировом масштабе сотрудничество народов в области культуры, которое осуществлялось без различия национальностей, вероисповедания, социальной принадлежности, мировоззренческих представлений и др. Это движение общественности привело к признанию и подписанию Пакта Рериха, что требует своего отдельного изучения, поскольку все это было инициировано и доведено до своего логического результата одним человеком, имя которого в те годы воспринималось многими деятелями как синоним культуры.

Если учитывать этот опыт прошлого с точки зрения преодоления кризисов, то в предвоенную эпоху идея Пакта Рериха и «Знамени Мира» вызвала к жизни огромную созидательную энергию, по терминологии А.Бергсона, «жизненный порыв», направленный на преображение материи человеческого бытия. И, хотя это не остановило начинавшуюся войну и не успело принести планете необходимого равновесия, тем не менее, энергия «порыва» была сохранена, и он в определенной степени проявился в послевоенные годы в международной деятельности ЮНЕСКО, в основу которой легли культуротворческие идеи Н.К.Рериха. И до сих пор его мысли о роли культуры и культурного наследия в эволюции человечества, несут в себе до конца еще не реализованный потенциал, питают умы и сердца множества людей на планете, напоминают о себе в значимых культурных акциях. Так, в 1970-90-е гг. «Знамя Мира» побывало в составе международных экспедиций на полюсах планеты, было поднято альпинистами над высшими горными вершинами мира (Эверест, Эльбрус, Хан-Тенгри, Белуха и др.), на околоземную орбиту на космическую станцию «Мир», участвовало в совместном полете российских и американских космонавтов на кораблях «Мир» и «Шаттл», а с начала XXI века оно было передано в штаб-квартиру ООН в Нью-Йорке, штаб-квартиру ЮНЕСКО во Франции, национальный комитет «Голубого Щита» в Австрии, резиденцию президента Казахстана, парламент Индии, наконец, вместе с международными выставками «Пакт Рериха: история и современность», предпринимаемыми Международным Центром Рерихов в Москве и сотрудничающими с ним культурными организациями обошло почти весь земной шар. За этим движением «Знамени» стоит огромное желание людей реализовать великую гуманистическую идею Н.К.Рериха, связанную с объединением сознания людей на понимании истинного значения культурных ценностей. В связи с этим, представляется, что в условиях глобализации современного мира важной эволюционной задачей человека должно быть всемерное повышение им степени своей инкультурации и все более глубокое осознание глобальной ответственности за всю планету, за ее будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куцарова М. Пакт Рериха – основа международной правовой системы защиты ценностей культуры и ее будущее // Пакт Рериха: история и современность. К 80-летию проведения Второй международной конференции в г.Брюгге. Каталог выставки. М.: МЦР, 2012.
2. Рерих Н.К. Оборона // Рерих Н.К. Нерушимое. Рига: Виеда, 1991.

3. Рерих Н.К. Синтез // Рерих Н.К. Культура и цивилизация. М.: МЦР, 1993.
4. Шапошникова Л.В. Мудрость веков. - М.: МЦР, 1996.
5. Рерих Н.К. Знамя Мира // Рерих Н.К. Листы дневника. В 3 т. Том 2. - М.: МЦР, 1995.
6. Рерих Н.К. Красный Крест Культуры // Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. Рига: Виеда. 1991.
7. The Biosophical Review. Peace Issue. New York. 1933. Vol.III, №1.
8. Бабосов Е.М. Рериховская концепция совечности культуры и человечности // Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур: философские аспекты осмысления. Сб. науч. тр. Мн.: Технопринт, 2005.
9. Рерих Н.К. Привет нашим обществам культуры // Мир через Культуру. Сб. М.: МЦР. 2015.
10. Рерих Н.К. Душа народов // Рерих Н.К. Душа народов. М.: МЦР, 1995.

Дядюх-Богатько Н.И.
(Украина, г. Львов)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ТИПОГРАФИКА: ИСТОКИ ОПТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

В старопечатных книгах украинского барокко встречаем явление синтеза искусств типографики и поэзии. Шрифт был тесно связан с содержанием и формой и он был основой для графических иллюзий. Оригинальные авторские листы являются малоисследованными и неизвестными в искусствоведении. Стихи Герасима Смотрицкого, графемы Симеона Полоцкого, лабиринты Ивана Величковского, акростихи Пилипа Орлика - это произведения не только литературные, но графические листы, представляющие нам искусство каллиграфии и истоки оптических иллюзий XVII-XVII вв.

Знание об оптических иллюзиях люди активно применяли с доисторических времен для обеспечения элементарной функции выживания. Еще первые «гомо-сапиенс» заметили большое значение зрительных «ловушек» с целью использования их в охоте на зверей. Большая яма с удачной иллюзорной поверхностью или умело замаскированные ловушки – были путем к желаемой добычи.

Свои истоки визуальная поэзия берет еще с античности, от когда появились первые попытки слияния графики и рисунка в поэзии. Древнегреческие поэты создавали стихи в в форме любимых предметов: амфоры, лабрис (двусторонней топоры) и др. Со временем визуальная поэзия развивается волнами благодаря творческим личностям.

Актуальность темы обусловлена ростом интереса в графическом дизайне в опичнои иллюзии. Их интерпретация и широкое применение начиная от авторской поезии и калиграмм, и заканчивая, рекламными и политическими плакатами. Для этого, целью статьи является исследовать истоки оптических иллюзий в Украине, достигающих конца XVI и прослеживаются на протяжении XVII- XVIII веков.

В украинской истории среди первопроходцев стоит упомянуть Герасима Смотрицкого и его стихотворные формы в Острожской Библии 1581 года. Есть образец страницы со стихотворением «Зри сия знамения княжая славнаго ...» где по центру страницы размещен герб, а вокруг него стихи выполненным по три блока над и под гербом - образуя таки образом визуально центрическую композицию (Ил.1)

Едва ли не самым оригинальным произведениям украинского барокко были так называемые «стихотворные игрушки» - произведения экспериментальные, формообразующие, в определенной степени «авангардные». Фигурные стихи печатались в различных формах: креста, яйца, рюмки, пирамиды и т.п.

Исследование биографии Симеона Полоцкого начинает в 1886 году Татарский И. [12]. В Советское время о его величии писали Пушкарев Л. [9], Робинсон А. [10] и Сазонова Л. [11]. Более современные является исследование Киселевой М. [3] и Корзо М. [5; 6]. Он был один из выдающихся деятелей культуры XVII в. О его весомый вклад в историю Московского государства читаем в многочисленных российских изданиях. Но мы, должны помнить, что информация от северо-восточных соседей часто искажена в нашу пользу. Имя Симеон он получил при пострижении в монахи в 1656 г.. В греко-католическом Полоцком Василианском монастыри, где преподавал в братской школе. От названия этого города получил и топонимический псевдоним.

О себе он писал на латыни: «Simeonis Piotrowskj Sitnianowicz hieromonachi Polocens» - Симеон Петровский Ситнянович иероманах Полоцкий. Имя которое носил до этого от крещения Самуил. Исследованием установлено, что «двойным» фамилией Самуил Петровский-Ситнянович обязан отцу, которого звали Гавриил Ситнянович, и отчиму - Емельяну Петровском. Итак Симеон Полоцкий - он же Самуил Ситнянович, он же Самуил Гаврилович, Симеон Симеон Гаврилович, он же Петровский-Ситнянович. И весьма спорным, на наш взгляд однозначно говорить о его национальности. Однако фактом есть совершенное знания украинского - так, как учился он в Киево-Могилянской коллегии.

Украина всегда была и есть и будет поликультурной государством. Эталоном высокого уровня культуры были украинцы для Московии. Именно благодаря Симеону Полоцкому (1629 - 1680) их царевич научился латыни польской и латыни. Первые стихи Полоцкого относится ко времени его учебы в Киево-

Могилянской коллегии. Для ранних произведений Симеона Полоцкого характерным есть разнообразие поэтических жанров, тем и форм. Здесь есть и стихотворные переводы литургических текстов, и декламации, и диалоги, и эпиграммы, и окказиональным поэзия, то есть стихи «на оказии» той или события, праздники, панегирические приветствия, надписи к изображениям, стихи из разряда искусственной, «курьезной» поэзии , среди которых загадки, акростихи, «эхо» - вопрос, рифмуются с ответами, макаронические с использованием нескольких языков, «раки», образующих тот же текст при чтении слева направо и справа налево.

Но самые интересные учитывая визуальные иллюзии в его творческом наследии это фигурные стихи - в форме креста, лучей и «лабиринты» или, как завначалы в те времена: «скрижаль Многопутная» простое сакраментальный словосочетания, прочитывается многократно. Именно его произведения в форме звезды и сердца «Вот избытка сердца уста глаголят» являются одними из самых известных на советской территории через панегирический их содержание. Когда смотришь на них сегодня поражает художественных талант автора как умело перебрасывает строку букв, четко придерживается интерлиньяжа и меняет наклон в сложной форме. Написанные на украинском, польском, латинском и белорусском языках произведения свидетельствуют об усвоении автором норм «школьной» поэтики свое время, а также о том, что мировоззренчески-стилевые основы его поэзии формировались под влиянием художественного опыта польской и латинской поэзии.

В биографии Симеона Полоцкого особенно значимый год одна тысяча шестьсот пятьдесят шесть, когда состоялась его первая встреча с московским царем Алексеем Михайловичем (отцом Петра I), определившая его дальнейшую судьбу. Вместе со своими учениками Полоцкий приветствовал стихами царя прибыл в Полоцк в связи с началом московско-шведской войны. В 1660 году Симеон Полоцкий с «отроками» впервые побывал в московской столице и выступил перед Алексеем Михайловичем с чтением декламации в Кремле. Позже он перебирается в Москву, где служит с тех пор Своем творческим талантом интересам московского абсолютизма. Полоцкий привез с собой плоды европейской учености - прекрасное знание языка латинского, польского, белорусского, украинского, а также «семи свободных наук» из состава тривиум (грамматика, риторика, диалектика) и квадривиум (арифметика, геометрия, астрология, музыка). Обладая разносторонними знаниями и интересами, он являл собой тип универсального деятеля. При дворе Алексея Михайловича Симеон Полоцкий получил признание как мудрейший «философ», «вития» и «пиит» Он участвовал в делах государственного значения. Симеон Полоцкий занимался воспитанием и образованием царских детей - будущих царя Федора и царевны-правительницы Софьи, привил им любовь к стихосложению. Он экзаменировал наставника для молодого Петра I.

Симеон Полоцкий возглавил первую в Московии школу нового типа, созданную при Приказе тайных дел, где обучал латинскому языку будущих дипломатов. Им разработан проект организации в Москве высшей школы «академии» по типу польских, украинских и западноевропейских университетов.

В обход патриарха, под контролем которого находилась государственная типография, Симеон Полоцкий, пользуясь покровительством царя Федора, создал в 1678 в Кремле («в верхах») типографию, свободную от церковной цензуры, где издавал свои произведения и других авторов, привлекая к оформлению книг придворного художника Симона Ушакова и гравера Оружейной палаты Афанасия Трухменського.

Осознавая насущную необходимость образования и воспитания в московском обществе, начиная с верхушки царского двора, Симеон Полоцкий издал в Верхней типографии «Букварь языка славенска» (1679), «Тестамент Василия, царя греческого, сыну Льву» (1680), «Историю о Варлаама и Иоасафа» (1680). Книги проповедей «Обед душевный» и «Вечеря душевная», работу над которыми автор завершил в 1675 и 1676, напечатаны уже после его смерти в 1681, 1683 под наблюдением ученика Сильвестра Медведева. Перу Симеона Полоцкого принадлежит богословский труд «Венец веры православно-католическьои» (1670) Результатом его лексикографических исследований появился составленный им польско-церковнославянский словарь (хранится в библиотеке Упсальского университета, Швеция).

Новый тип культурного деятеля, представлял собой Симеон Полоцкий, остро воспринимался представителями традиционной московской сознания как чужеродный и отождествлялся с неправославьям.

Симеон Полоцкий перенес в Московию культурные традиции Украины и Беларуси. Он стал здесь первым профессиональным поэтом и основателем поэтической школы. Именно благодаря творчеству Симеона Полоцкого московская литература вошла в систему «общеславянского». По примеру европейцев, Симеон Полоцкий впервые в старославянском поэзии перевел в 1680 стихами одну из библейских книг − «Псалтирь Рифмотворная», которую сразу отпечатал в Верхней типографии, хотя представителями московской культуры она была оценена как посягательство на священность «богодухновенного» текста. Патриарх Иоаким осудил Полоцкого после смерти, как человека «мудрствоваше латинская нововы мышления» и под страхом наказания запретил читать его произведения.

Полоцкий четко осознавал новизну своей просветительской деятельности в Московии. Его «Рифмологион» (1680) включает разнообразие жанров панегирической, придворно-церемониальной поэзии, об-

служивающая государственный быт. Такая поэзия должна была иметь художественные формы, подходят ее функциям стиля. Отсюда зконцентрованость в ней барочных средств артистического выражения: торжественная репрезентативность, создаваемая сообщением искусства слова и изображения, синтезом лирического и драматургического компонентов, использованием елогиарного стиля, допускает двойное и тройное прочтение текста, введение различных форм «курьезной» поэзии.

Сильным произведением в котором средства графического дизайна сочетании с литературной основой является его сборник «Рифмологион» (1665 - 1676). Четко выраженная тенденция к синтезу искусств прослеживается у всех в пяти «книжица». Они посвящены определенной оказии при московском дворе. И каждая из них сочетают талант поэта и художника в творчестве одного человека. Его стихи в первую очередь визуальный образ, а кроме того еще и их можно читать и познавать суть написанного образа (Ил. 2-3).

Подчеркнута зрелищность поэтического текста создается введением графических и живописных эффектов, эмблем, геральдики, фигурных стихов, знаков зодиака и даже отдельных архитектурных мотивов, использованием цветного письма (золото, киноварь, чернила). Изображения входят как неотъемлемая часть художественного замысла, это не внешние по отношению к тексту элементы, но часть самой художественной ткани, для которой характерно предельное слияние слова и изображения. В этой поэзии выяснили прививались гражданские идеалы, понятие общего блага нации. Хотя именно отсюда берут начало мотивы, ставшие впоследствии «общерусскими» XVIII в. (царь - солнце, царь - орел, Россия - небо и др.).

Деятель мечтал о том, чтобы его произведения стали известны «по всей России и где суть словяне, и в чюждых далече странах христиане». И он действительно получил такое признание: Симеона Полоцкого еще при его жизни знали в Грузии как общественного деятеля и как «сладкозвучного проповедника», грузинский царевич Александр Батонишвили, товарищ московского Петра, перевел на грузинский язык некоторые проповеди Полоцкого. Он приобрел европейскую известность. О нем писали курляндский дворянин для тосканского герцога Козьмы (1680), оксфордский профессор, автор первой в Западной Европе «Русской грамматики» Г.-В. Лудольф (1696). Произведения Полоцкого почитались южными славянами, на них воспитывались в XVIII в. поколения писателей и деятелей национального образования в Сербии. Графические образы Симеона Полоцкого являются истоком типографики поэтического барокко.

Следующим мы рассмотрим украинского поэта писателя, священника - Ивана Величковского. Его творчество конца XVII и начала XVIII в. относится к мало неизвестным. Можем сказать, что исследователями его произведений до последнего были только Клосова В. и Крекотень В. [4; 7], сейчас к ним еще присоединились Бадрак Б. и Шевчук В. [1; 2].

Произведения Величковского выполнены в чертах своеобразного литературного «схоластическим» стиля, который сформировался в Европе, и распространялся в украинских высших школах. Барочной признаком этого стиля является чрезвычайно гипертрофированное развитие словесно-декоративного орнамента: в художественном произведении на первое место выдвигается форма − изысканные, искусственные метафоры, неожиданные сравнения, эффектные антитезы. Заимствованные в ренессанса образы античной мифологии и истории занимают главное место в создании барочных форм.

Средства украшения языка, орнамент используются чрезмерно в эпоху барокко; содержанию предоставляется второстепенное значение. Цель искусства во времена барокко - поразить читателя, заинтересовать его неожиданными стилистическими эффектами. Все эти признаки стиля барокко мы можем проследить в произведениях Величковского − «Lucubratiuncula», «Зегар» и «Млеко».

Рукопись сборников «Зегар с полузегарком» и «Млеко» была обнаружена только в начале XX в. Рукопись эта написанная четким украинским полуустава конца XVII в. и включает в себя 33 листе. На 32 листе мы видим четыре лабиринты из двух слов: Иисус - Мария. Подсказку − как распознать где начало, а где конец слова дает автор в подписях к ним (Ил. 4).

В этих произведениях мы можем проследить визуальную иллюзию, что основывается на геометрической мозаичности графемы и чередовании заглавной и прописной букв. Если в первых лабиринтах визуальный акцент в композиции является ромб, то в следующих двух − это диагональный крест. Интересен факт, что визуальная иллюзия Ивана Величковского сохраняется, при чередовании подобной гарнитуры, а не только оригинального авторского шрифта.

Еще малоизвестным фактом украинской типографики есть творчество Пилипа Орлика. Акростихи − излюбленное средство художественного письма Пилипа Орлика. В первом сборнике "Alcides rossiysky ..." видим польскоязычное произведение "Paean triumfalny lutni Apollinowey na Wileńskim Parnassie ...", который содержит акростих "Ian Mazepa hetman Woysk Ich carskiego przeświętnego maiestatu Zaporozskich Io! - VIVAT! ":" Иван Мазепа гетман Войск их царского пресветлого величия Запорожских "Ура!" - "Слава!" (Ил. 5). Слово "vivat" вписано как анаграмма в двух заключительных строках этого произведения и выделенное в тексте повернутыми под углом. Далее текст переводится как: «Истре извилистый, запутавшийся в сетях, Орды разбиты, уже избиты Лбы басурман, Цитра звенит пеаном» [8, с. 442].

У истоков типографики шрифт был тесно связан с орнаментом и иллюстративным наполнением, образуя целостную композицию. Почти каждый образованный наш соотечественник эпохи барокко упражнялся в искусстве сочетание содержания и формы стиха. Они играли в литературные лабиринты, создание визуальных явлений, которое в XX веке приобретает все большие обороты.

Шрифтовое оптическая иллюзия это двусмысленное восприятие изображения - как текст-содержание произведения, как и форму-картинку. Исторически истоки оптических иллюзий в украинском графическом дизайне относятся к сер. XVII − нач. XVIII в. и по типу создания относятся к плоскостного − двухмерного изображения.

В типах пространственных − трехмерных изображений текстовых иллюзий, что приобретают популярность в последние годы, когда современные художники создают за рисунок за счет пренебрежению функции шрифта и содержания текста в XVII- XVIII вв. было просто невозможно.

Зарождение иллюзорного типа композиции в текстах, когда создается впечатление иллюзии трехмерности на плоскости, видим в первых украинских текстовых «Лабиринт» конца XVII в. В них оптическое дежурство буквенного строения создает иллюзорную игру.

В общем, во всех графических листах упоминавшихся нами содержание и форма подчинены друг другу. Шрифтовые иллюзии в поэзии XVII − XVIII вв. часто используют принцип, где буквы вписаны в графический рисунок рядами, которые повторяют форму предмета. А в «Лабиринт» является использование принципа, когда буквы создадим изображение по принципу мозаики.

Дальнейшее научное изучение сочетание искусства графики и литературы в древних листах имеет научные перстективы. Потому как после смерти многих авторов их произведения были забыты или просто запрещены как произведения Симеона Полоцкого. Некоторые из них были открыты миру только в пол. XIX, другие в нач. XX в.,через два-три столетия после смерти авторов.

Значительная часть литературного наследия, оставили нам соотечественники остается в авторских рукописях и листах. До сих пор нет репринтных книг Симеона Полоцкого «Рифмологион» и «Вертоград многоцвитний», содержащие не одну тысячу стихов, труднодоступными остаются и многие выдающиеся типографические листы XVII − XVIII вв.

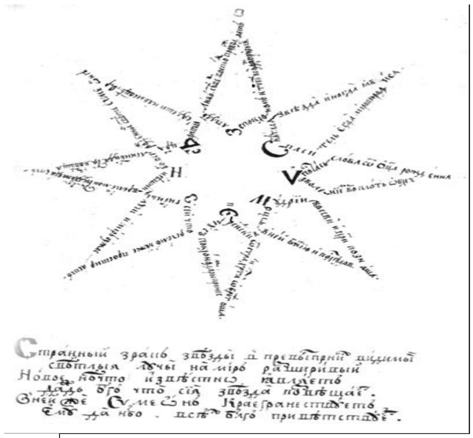
ЛИТЕРАТУРА

1. Бадрак Б. М. Творчість Івана Величковського. — Донецьк : Донецький університет економіки і торгівлі, 2006. — 156 с.
2. Величковський І. Повне зібрання творів. Дзигар цілий і напівдзигарик / Іван Величковський ; [пер. з давньоукр. та передмова Валерія Шевчука]. — К. : Дніпро, 2004. — 192 с.
3. Киселева М. С. Проблемы морали в проповедях Симеона Полоцкого // Київська Академия. — Київ, 2008. — Вип. 6. — С. 84—101.
4. Колосова В. П., Крекотень В. І. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський І. Твори. — К. : Наукова думка, 1972. — 189 с.
5. Корзо М. А. Нравственное богословие Симеона Полоцкого : освоение католической традиции московскими книжниками второй половины XVII века. / Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФРАН, 2011. — 155 с.
6. Корзо М. А. О некоторых источниках катехизисов Симеона Полоцкого // Київська Академія. — Київ, 2008. — Вип. 6. — С. 102—122.
7. Крекотень В. І. Величковський Іван // Українська літературна енциклопедія. — Т. 1. — К., 1988. — С. 284—285.
8. Пилип Орлик. Конституція, маніфести та літературна спадщина : Вибр. твори / Орлик П. — К. : МАУП, 2006.— 736 с.
9. Пушкарев Л. Симеон Полоцкий // Жуков Д., Пушкарев Л. Русские писатели XVII века. — М., 1972. — С. 197—335.
10. Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. — М. : Наука, 1982. — 352 с.
11. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вт.пол. XVII — нач. XVIII в.) — М. : Наука, 1991. — 261 с.
12. Татарский И. Симеон Полоцкий : Его жизнь и деятельность. — М. : Тип. М. Г. Волчанинова, 1886. — 352 с.

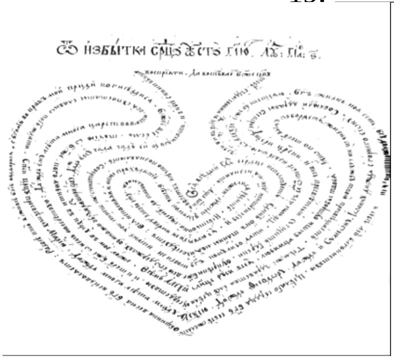
<u>**Иллюстрации:**</u>

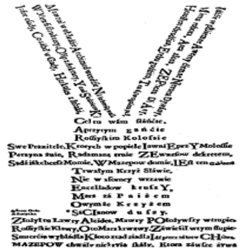
13. 1. Герасим Смотрицкий. Стихотворение «Зри сия знамения княжая славнаго ...» с Острожской Библии в 1581 года.
14. 2. Симеон Полоцкий. Стихотворение в форме звезды «Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона». Из сборника «Рифмологион» (1665 - 1680).
15. 3. Симеон Полоцкий. Стихотворение в форме сердца «Вот избытка сердца уста глаголят». Из сборника «Рифмологион» (1665 - 1680).
16. 4. Величковский И. Лабиринты из сборника «млеко». 32 лист. 1) Читаем от середины к углам; 2) Читаем от середины к углам; 3) Начинаем сверху и снизу, а заканчиваем на боках; 4) Начинаем читать по бокам, а заканчиваем наверху и на низу.
17. 5. Пилип Орлик. Страница из первого сборника «Alcides Rossiyski ..» (1695): фигурное стихотворение, написанное в форме герба Ивана Мазепы с акростихом.

18.



19.





Ермалёнак В.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Міёры)

«СТАРАДРУКІ І РУКАПІСЫ Ў МУЗЕІ КНІГІ І ДРУКУ ДУА «МІЁРСКАЯ СШ №3»

Урачыстае адкрыццё музея адбылося 16 студзеня 2009 года. Музей размешчаны ў будынку школы на другім паверсе з агульнай плошчай экспазіцыі 100 кв.м. Колькасць экспанатаў складае 12 тысяч, з іх навукова-дапаможнага фонду − 4 тысячы. За апошнія тры гады музей папоўніўся трыма тысячамі новых экспанатаў.

Кіраўніком музея і вучнямі, удзельнікамі археолага-краязнаўчага гуртка «Арганаўты мінулага» распрацаваны 17 экскурсій, што адпавядае колькасці раздзелаў экспазіцыі. Экскурсіі праводзяцца на пяці мовах: беларускай, рускай, польскай, англійскай, нямецкай.

У першым раздзеле «Вытокі пісьма» знаходзяцца муляжы шырокай бычынай косткі і кавалка шоўку з кітайскімі іерогліфамі, незвычайнай старажытнарымскай кніжачкі з драўлянымі старонкамі, пакрытымі воскам, гліняных шыльдачак з Міжрэчча. Побач захоўваюцца муляжы драўляных дошчачак з воскам, на якіх можна прачытаць надпіс на старaславянскай мове. Дарэчы, літары на такіх своеасаблівых старажытных аркушах выводзіліся спецыяльнымі пісаламі, спачатку касцянымі, драўлянымі, а пазней і бронзавымі, жалезнымі, сярэбранымі і нават залатымі. У гэтай экспазіцыі змешчаны арыгінальны егіпецкі папірус, каменная праcліца са скандынаўскімі рунамі XII стагоддзя, адзінкавая падобная знаходка ў Беларусі.

У раздзеле «Старая беларуская кніга» большасць экспанатаў выдадзена пасля 1905 года. Сярод іх 1-е і 2-е чытанне для дзетак-беларусаў, а таксама «Нёманаў дар» Якуба Коласа, творы Алеся Гаруна, Я. Фарботкі, М. Гарэцкага, В. Ластоўскага, П. Простага і інш.

Асабліва багаты рознатэматычнымі экспанатамі раздзел «Духоўная літаратура». І гэта не дзіўна, бо, нягледзячы на шматгадовае панаванне ідэалогіі атэізму, сярод мясцовага насельніцтва ніколі не згасала шчырая вера ў Бога; іконы, малітоўнікі, Евангеллі перадаваліся з пакалення ў пакаленне. Тут захоўваецца, напрыклад, Біблія рознага фармату на лацінскай, польскай мове, ёсць і пратэстанцкая, выдадзеная панямецку гатычным стылем. Цікавым з'яўляецца рэдкае выданне Старога Запавету на яўрэйскай мове. Сярод малітоўнікаў варта адзначыць дзіцячую ўкраінскую кнігу 100-гадовай даўнасці.

У раздзеле «Сусветная літаратура» можна пазнаёміцца з польскамоўным выданнем твораў Г. Сінкевіча, кнігамі 1875 года на літоўскай мове, а таксама сербскай мове другой паловы ХІХ стагоддзя, таго часу, калі Сербія заваявала сваю незалежнасць. Вершы англійскіх паэтаў-мадэрністаў, разнастайныя выданні на шведскай мове першай паловы ХХ ст. Багаты на выданні ХІХ пач. − ХХ ст. раздзел «Руская літаратура». Акрамя мастацкіх кніг Пушкіна, Някрасава, Бялінскага, Лермантава, Тургенева ў экспазіцыі змешчаны выданні па медыцыне, гісторыі, юрыдычная літаратура. У раздзеле «Старыя падручнікі» захоўваюцца дапаможнікі ХІХ − пачатку ХХ стагоддзя па геаграфіі, фізіцы, іншых навуках на лацінскай, польскай, рускай, латышскай, французскай, нямецкай мовах ХІХ − ХХ ст., пачынаючы ад падручнікаў для народных вучылішчаў і заканчваючы вучэбнымі дапаможнікамі для ўніверсітэтаў Расійскай імперыі.

Раздзел «Падручнікі савецкай школы» змяшчае ў сабе школьныя дапаможнікі, у асноўным падручнікі сярэдзіны ХХ стагоддзя. Але найбольш унікальным экспанатам з'яўляецца «Рабоча-сялянскі буквар для дарослых» 1920 года.

З творамі пісьменнікаў і паэтаў, ураджэнцаў Міёршчыны можна пазнаёміцца ў раздзеле «Літаратурная Міёршчына». Гэта творы С. Панізніка, Ф. Сіўко, Я. Гушчы, А. Масла, С. Даргеля і дзясяткаў іншых творцаў з нашай мясцовасці. У раздзеле «Часопісы» шмат розных тэматычных польскамоўных часопісаў для настаўнікаў, моладзі, жанчын, рэлігійныя выданні, часопісы савецкага часу. Рарытэтнае выданне − часопіс «Наш глос» Дзісенскай гімназіі 1938 года, а самы стары французскі «Ваенны часопіс» 1797 года.

Шмат унікальных экспанатаў у раздзеле «Газеты». Сярод іх, напрыклад, нумар газеты «Пчала» 1882 года, якая выдавалася для пчаляроў на нямецкай мове, «Апошнія навіны з Венгрыі» на нямецкай мове 1905 года, газета «Кур'ер Віленьскі», газета «Гатцука» 1882 года, гадавая падшыўка «Беларускай крыніцы» за 1927 год і шмат інш. Цікавыя экспанаты з розных краін свету захоўваюцца ў раздзелах «Календары і каляндарыкі», «Паштоўкі», «Рэклама», «Паштовыя маркі». Самаму старому «доўгажыхару» з іх налічваецца 130 гадоў. У 2013 годзе быў створаны новы раздзел «Філуменія», які апавядае аб этыкетках на запалках розных краін свету ХІХ − ХХ ст.

Рукапісныя кнігі з'явіліся яшчэ ў старажытнай Грэцыі і Рыме і асабліва былі распаўсюджаныя ў Еўропе ў часы ранняга і высокага Сярэднявечча. Нават вынаходніцтва кнігадрукавання Іаганам Гутэнбергам у 1445 годзе і яго паслядоўнікамі, у тым ліку і беларускім першадрукаром Францыскам Скарынам не замяніла цалкам рукапісныя кнігі. На тэрыторыі Беларусі першыя рукапісныя кнігі з'явіліся ў часы Полацкага княства.

Самай старой рукапіснай кнігай з нашай мясцовасці, якая захавалася, з'яўляецца Евангелле з вёскі Мікалаёва XVI ст. У нашым музеі знаходзяцца копіі застаўак, літараў і арнаментаў, якія ўпрыгожваюць гэту кнігу − сапраўдны твор мастацтва. Сама кніга знаходзіцца ў аддзеле рукапісаў бібліятэкі Вільнюскага ўніверсітэта.

Большасць кніг у музеі «Кнігі і друку» перапісаны стараверамі ў XVIII − XIX ст. Падчас пераследавання іх у Расіі яны ратаваліся ў Рэчы Паспалітай, у тым ліку і на тэрыторыі Міёрскага раёна. Да сённяшняга дня яны жывуць у вёсках Кублішчына, Ніўнікі, Моцеўка, Дзеверках і інш. Яны заснавалі і маленныя ў Кублішчыне і Ніўніках.

У нашым музеі самай старой рукапіснай кнігай з'яўляецца «Месяцаслоў» сярэдзіны XVIII ст. Напісаны на стараславянскай мове. Здзіўляе сваёй прыгажосцю афармленне загалоўных літар, напісаных чырвоным чарнілам. Драўляныя вокладкі кнігі абцягнуты скурай, што надавала кнізе больш трываласці і моцы, дазволіла ёй пераадолець шлях у два з паловай стагоддзі. Кніга неаднойчы дапаўнялася і дапісвалася. Апошні запіс быў зроблены ў 1846 годзе. Выдатным помнікам майстэрства рукапіснай кнігі, змешчанай у нашай экспазіцыі, з'яўляецца «Цветнік», перапісаны ў XVIII − пачатку XX ст. па арыгіналу кнігі з Пачаеўскай лаўры. Назва «Цветнік» азначае ў рэлігійнай літаратуры збор павучальных рэлігійных твораў, якія выхоўвалі ў веруючага чалавека высокія маральныя якасці, асуджалі такія заганы, як распуста, хлусня, сквапнасць і іншыя. Асабліва шмат у нашым выданні павучанняў Іаана Багаслова. Ёсць у кнізе выпіскі з пацерыка егіпецкага Кірылы Філосафа, яго прароцтвы, у тым ліку змешчаны прароцтвы Сібілы, жыцці святых, «Аб спакусе бесамі падзеніі Арцемідзіны», «Аб вылечванні святым Іаанам Багасловам моравай хваробы», «Аб выгнанні беса-воўка з вострава», «Аб жрэчаскім сыне, задушаным у лазні, якога ўваскрасіў Іаан Багаслоў». У выданні змешчаны казанні «Аб з'ўленні анёлаў у пустыні святому Макарыю». Дзякуючы пячатцы на кнізе, мы ведаем, што яна ў мінулым належала Коласаву з маёнтка Марозькі. Вядома, што

прадстаўнікі гэтага роду былі святарамі стараверскай царквы ў Кублішчыне. Добра захавалася і рукапісная кніга «Обіход» канца XVIII ст. Гэта зборнік песнапенняў, патрэбных падчас багаслужэння. Выклікае цікавасць напісанне нот у тыя часы.

Кніга «Номаканон», хоць і не самая старая рукапісная кніга ў нашым музеі, але пераўзыходзіць іншыя па сваёй пабудове. Назву кнігі «Номаканон» азначаюць зборнікі царкоўных правіл, складзеных яшчэ ў VI − VII стст. і зацверджаных імператарамі і патрыярхамі. Наша выданне ўнікальнае тым, што, па-першае, у ім шмат дапаўненняў, напісаных у XX стагоддзі, часта на вокладках польскіх кніг або звычайных вучнёўскіх сшытках, дакументах, нават на старых пісьмах. Так з аднаго ліста мы даведваемся, што нехта, пазычыўшы кнігу «Аб агідзе і запусценні», не вярнуў яе ўладальніку Елампію Фёдаравічу Аксенцьеву з вёскі Пазнякова. Аўтар ліста слёзна просіць вярнуць пазычаную кнігу, бо калісьці за яе заплаціў 20 рублёў, (за такія грошы ў пачатку XX стагоддзя можна было купіць дзве каровы). Напэўна, кніга была вернута ўладальніку, бо мы знаходзім перапісаныя ад рукі старонкі патрабуемай кнігі. Па-другое, гэта кніга з нашага музея мае высакаякаснае мастацкае аздабленне, у ёй шмат цікавых заставак і загалоўных літар, змешчана шмат павучальных твораў для вернікаў, напісаных і падшытых у звычайных вучнёўскіх сшытках. Напрыклад, аповесць свяшчэнадзьякана Фёдара, малітвы на Благавест, павучанні дзецям духоўным.

Выдатнай па аздабленні рукапіснай кнігай з'яўляецца факсімільнае выданне рукапісу 1679 года рускага асветніка К. Істоміна «Кніга любові знак в честь брак». Яна была напісана ў гонар шлюбу Пятра І і Елізаветы Лапухінай. Выданне ўпрыгожана шматлікімі малюнкамі і застаўкамі. Аўтар заклікае да кахання, вернасці і іншых высокіх маральных якасцяў у сужэнстве. Рукапісная кніга, напісаная ў пачатку XX ст. без заставак «Погребеніе мірян» – гэта зборнік малітваў і песень падчас пахавання нябожчыка.

У экспазіцыі змешчаны шкляная і бронзавая чарнілкі XVIII стагоддзя. Ёсць і падсвечнікі, як абавязковы атрыбут таго часу, калі чыталі і перапісвалі кнігі пры васковых свечках. Таму многія старонкі старых кніг ў васковых плямах.

Старадрукамі мы ўмоўна называем раздзел у нашым музеі, дзе змешчаны друкаваныя выданні з XVII-га да першай паловы XIX стагоддзя. Самая старая з кніг, змешчаная ў нашай экспазіцыі, перадрук выдання «Часоўніка» маскоўскай сінадальнай тыпаграфіі 1640 года. Надрукавана яна кірылічным шрыфтам, ёй карысталіся ў сваіх богаслужэннях стараверы. Менавіта яны прызнаюць толькі тыя выданні, якія былі да рэформы Нікана 1654 года. Па сваім шрыфтце яна вельмі нагадвае рукапісныя кнігі. Яе драўляныя вокладкі абцягнутыя скурай. «Часоўнік» мае прыгожыя застаўкі з раслінным арнаментам, загалоўныя літары надрукаваны чырвоным колерам. Фаліянт вялікіх памераў «Сачыненні Іаана Багаслова» надрукаваны ў Віленскай тыпаграфіі ў 1809 годзе. Цікава, што на форзацах яе вокладак захаваліся надпісы аб яе куплі-продажы. Апошні запіс выкананы ў 1925 годзе. Ён сведчыць, што кніга была куплена Фёдарам Міхайлавічам Івановым з вёскі Талочкі ў Савелія Калітончыка за 30 злотых, вялікую на тыя часы суму грошай.

Самае старое выданне на лацінскай мове − «Рымскі імшал» 1751 г. Як мы ведаем, на тэрыторыі Рэчы Паспалітай, як і ў папярэднія часы, у XVIII стагоддзі богаслужэнне ў касцёлах праводзілася на лацінскай мове. Таму імшал быў адной з самых запатрабаваных кніг каталіцкіх святароў. Тэкст выдання таксама ўпрыгожаны застаўкамі, літары вельмі нагадваюць рукапісны варыянт лацінскага пісьма. Імшал падараваў музею краязнаўца з Даўгаўпілса Мікола Паўловіч, але падобнымі выданнямі карысталіся ў тыя часы і ксяндзы Міёрскага або Пагосцкага касцёлаў.

Сапраўдным фаліянтам вялікіх памераў і таўшчынёй амаль у паўтары тысячы старонак з'яўляецца шыкоўнае выданне на польскай мове 1768 года «Каляндар бенедыктынскі», частка 1-2. Фаліянт надрукаваны ў Вільні ў друкарні каталіцкага манаскага ордэна піяраў. З гісторыі мы ведаем, што бенедзікцінцы былі першым каталіцкім манаскім ордэнам, заснаваным у Італіі ў 530 годзе Бенядзіктам, адсюль і назва. Ордэн адыграў выключную ролю ў распаўсюджванні каталіцызму ва ўсім свеце. Яго статут прадугледжваў паслушэнства, утрыманства, працу, беднасць, пастаяннае пражыванне ў кляштары. На тэрыторыі ВКЛ бенедзікцінцы пачалі будаваць свае кляштары ў XVII стагоддзі. Найбольш вялікі з іх быў у Бярозе. Пазней названы ў гонар ордэна Картузскай. У нашым календары змешчана апісанне жыцця святых і благаслаўлёных манахаў гэтага ордэна на кожны месяц і кожны дзень. Кожны, чытаючы з дня ў дзень прыклады ахвярнасці ў служэнні Богу, пранікаўся высокімі маральнымі якасцямі. Кніга паходзіць з касцёла Провіда Божага ў Слабодцы, а першапачаткова наша выданне знаходзілася ў дамініканскім кляштары ў Друі.

Некалькі кніг на польскай мове XVIII стагоддзя паходзяць з бібліятэкі Успенскага касцёла ў Міёрах і касцёла Святой Троіцы ў Новым Пагосце [1, с. 2]. Адна з іх Яна Пашакоўскага 1752 года «Казанні на цэлы год» захавалася ў дрэнным стане. Ёй карысталіся каталіцкія святары падчас складання казанняў для нядзельнай імшы. Унікальнае выданне кніга «Ваенная гісторыя» ў перакладзе на польскую мову Фелікса Ёдкі. Яна была надрукавана ў каралеўскай тыпаграфіі ў Гродна ў 1779 годзе. Аб распаўсюджванні асветніцтва на нашых землях сведчыць знойдзены намі ў вёсцы Каменполле XVI-ты том сачыненняў Жан-Жака Русо. Выданне было надрукавана ў Швейцарыі ў горадзе Базелі ў 1795 годзе. На тытульным лісце

знаходзіцца аўтограф Шаўмана, уладанні якога і маёнтак знаходзілася ў в. Стэфанова. Рэдкім з'яўляецца і брашура Х. Пшэчытанскага «Казанне», якая ўбачыла свет ў Варшаве ў 1806 годзе ў друкарні ордэна піяраў. Менавіта гэты ордэн адыграў вялікую ролю ў развіцці адукацыі і асветы ў Рэчы Паспалітай. Магчыма, у наш музей і трапілі многія кнігі з бібліятэкі піярскай школы ў Лужках. А вось кніга на польскай мове «Пачаткі архітэктуры», надрукаваная ў Вільні ў 1828 годзе, напісаная прафесарам Віленскага ўніверсітэта К. Падзанскім, сведчыць аб тым, што некаторыя нашы прадстаўнікі шляхты вучыліся ў Віленскім універсітэце. Кніга каштоўная і тым, што на ёй змешчаны аўтограф прафесара гэтай навучальнай установы. Знаходзілася яна хутчэй за ўсё ў бібліятэцы маёнтка Навалака, які належаў славутаму роду Клёттаў.

Аб цікавасці да навукі і глыбокіх ведах шляхты ў нашым краі сведчаць навуковыя выданні. Напрыклад, «Астранамічныя даследаванні» на нямецкай мове, надрукаваныя ў Кёнігсбергу ў 1841 годзе. Кніга вядомага французскага вучонага, даследчыка прыроды Бюффона 5-ты том, выдадзеная ў Маскве ў 1814 годзе. Яна была спецыяльна прызначана для моладзі. У ёй папулярна даецца апісанне раслiннага свету, цікава апавядаецца аб паходжанні назваў разнастайных раслін, выкарыстоўваюцца шматлікія паданні і міфы аб прыродзе. Выданне таксама, напэўна, знаходзілася ў бібліятэцы Лужкоўскаай школы піяраў. Але не толькі рэлігійнымі, навуковымі і асветніцкімі кнігамі цікавіліся ў XVII пачатку XIX ст. у нашым краі.

У экспазіцыі знаходзіцца і мастацкая літаратура. Прыкладам з'яўляецца аповесць французскага аўтара Паўля дэ'Коцка «Малочніца і пустэча, дабрыня і нявіннасць», надрукаваная ў Варшаве ў 1835 годзе. Пераклад яе выканаў вядомы польскі пісьменнік Францішак Дмахоўскі. Сентыментальны змест гэтай кнігі павінен быў выхоўваць высокія маральныя якасці ў маладых людзей. З маёнтка ў Забалоцці, радзімы славутага скульптара і паўстанца Генрыка Дмахоўскага знаходзяцца ў нашай экспазіцыі таксама некалькі кніг на польскай мове. Гэта пяты том сачыненняў Ігнацыя Красіцкага, які быў надрукаваны ў Віленскай тыпаграфіі А.Марціноўскага ў 1819 годзе. Другая кніга, таксама на польскай мове, была надрукавана ў Парыжы ў 1846 годзе. Яе назва «Польшча пад Божым Провідам» аўтара Валерыя Велаглаўскага. Кніга была прывезена з эміграцыі нашым знакамітым земляком Дмахоўскім у 1861 годзе. Каштоўнасць гэтых выданняў і ў тым, што гэта адзінкавыя асобнікі, якія засталіся ад бібліятэкі Дмахоўскіх, бо іх віленскі дом, куды былі перавезены кнігі з Забалоцця, згарэў у вайну з усёй маёмасцю [3]. Выданні, якія знаходзяцца ў экспазіцыі нашага музея кнігі і друку, невялікая частка выданняў, што знаходзяцца ў навукова-дапаможных фондах. Усяго ў нашым музеі налічваецца 65 выданняў рукапісных і старадрукаваных кніг. Але асноўная частка кніжнага мора, якое было ў нашых мясцінах сотні гадоў таму назад, знікла без следу. З архіўных крыніц мы ведаем аб вялікіх кнігазборах у маёнтках шляхты ў Лявонпалі, Каменполлі, Дзедзіна, Міжрэччы, Забалоцці, Навалацы і іншых. Шмат было выданняў пры касцёлах і цэрквах. Толькі кнігі не камень, іх лёгка знішчалі падчас шматлікіх войнаў і пажараў, рэшткі вывозілі ворагі як каштоўны скарб, шмат было знішчана ў XX ст. падчас рэвалюцыі, двух сусветных войнаў, барацьбы з рэлігіяй. Многія выданні з нашай мясцовасці з'яўляюцца ўпрыгожваннем для музеяў і бібліятэк Польшчы, Расіі, Беларусі. Зараз кнігі сталі для многіх крыніцай спажывы. Вось чаму, дзякуючы экспанатам з раздзела «Старадрукі», мы можам пацвердзіць высокі ўзровень культуры нашых продкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka. Stan Kosciola Miorskiego,1783.—F43—№454.— S.24.
2. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka. Inwentarz plebanii pohoskbej…1783.—F43—№452.—S.19.
3. Aftanazy Roman. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej/ R. Aftanazy.—Wroclaw,1993.—S.447.

Ионесов В.И.

(Российская Федерация, г. Самара)

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: ВЫЗОВЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Всякая традиция была когда-то инновацией. Но не всякая инновация доживает до традиции. В современную эпоху (в отличие от древней – когда на становление традиции уходили века и даже тысячелетия) инновации трансформируются в традицию беспрецедентно быстро, и всё чаще даже не успевают обрести качество традиции. Как следствие, на засеянном поле культурных инноваций вызревает всё меньше традиций. Культура просто не успевает прирастать традициями, т.е. воспроизводить необходимый объём духовных ценностей, обеспечивающий устойчивость и жизнеспособность культурной системы. Поскольку имен-

но традиции, прежде всего, поддерживают в культуре гомеостазис системы её жизнеобеспечения, их нехватка неизбежно приводит к дефицитности структурно-институциональных устоев социума. Достигая своих критических величин, сфера постоянства в культурной системе («поле традициональности»), т.е. комплекс защитных механизмов культуры, подвергается разрушению, что открывает путь для вторжения и экспансии инноваций. Ресурсы традиций в арсенале адаптационных средств современной культуры катастрофически сокращаются, ибо они всё слабее пополняются переводом инноваций в традиции. Отсюда неизбежный конфликтогенный разрыв между сокращающейся в культуре сферой постоянства (традиций) и возрастающей сферой изменчивости (инноваций) [3].

Свидетельством того, что современная культура всё больше ориентируется на новое или даже всё сильнее отрывается от прошлого и традиционного является частота запросов в интернет-сообществе, связанных с понятиями «новое» и «старое». Так, число документов со словом «новое» превышает в 50 раз (!) количество запросов со словом «старое». Тогда как десять лет назад этот разрыв был десятикратным. Примерно такая же ситуация фиксируется и по другим соотносимым понятиям – «прошлое» и «будущее», «постоянство» и «изменчивость», «традиция» и «инновация», «сохранение» и «преобразование», «память» и «трансформация», «равенство» и «разнообразие», «архаичный» и «новаторский», «преемственность» и «трансформация», «наследие» и «модернизация» и пр. Налицо нарастающее размежевание между традиционалистскими и новаторскими культурными установками. В этом видится не только устойчивый симптом меняющейся культуры, но и ещё один вызов постиндустриальной информационной цивилизации.

Другая сторона инновационной экспансии – фрагментаризация, парциация и «капсулизация» культуры. В силу того, что инновации всё реже трансформируются в традиции, культурная дистанция между ними поступательно сжимается. Это расшатывает структурный порядок и дезорганизовывает культуру. Расширение инновационной области в пространстве культуры приводит культурную систему в состояние перманентной изменчивости и дезинтеграции. Культура подрывается изнутри.

Особенность распространения инноваций в современной культуре состоит в том, что нововведения не успевают обрести (в отличие от традиций) интегративное качество структурирования элементов системы. Связующая функция инноваций крайне слаба и не может обеспечить культурной системе необходимую структурную устойчивость. Структурная невовлеченность инноваций бросает культуре серьёзный вызов и угрожает сползанию социума в бесконечный водоворот трансформаций. Формируется синдром так называемой инновационной (культурной) хронаксии. Под инновационной хронаксией здесь понимается наименьший временной интервал, в течение которого сила инновационного воздействия превышает вдвое и более пороговое значение структурной устойчивости культурной системы.

Отсюда – деструктурация культуры и как следствие неизбежные парциация и дифференциация, т.е. разделение культуры на части и автономные элементы или «капсулы», не привязанные к культурному целому. Всё становится одноразовым и фрагментарным. В симптоматике инновационной хронаксии можно отчётливо разглядеть ориентацию на одноразовую культуру – одноразовые вещи, одноразовую мораль, одноразовую ответственность, одноразовую политику и пр. Если этот процесс будет продолжен – культура обречена на саморазрушение, поскольку культурная система может воспроизводить себя, лишь опираясь на константы общественного порядка (институты) и социально-нормативные постулаты.

Духовно-нравственные устои, общечеловеческие ценности и прочие универсалии лучше всего артикулируются художественными образцами культурного наследия. Без этой привязки к незыблемым постулатам и моральным обязательствам всякая инновация приобретает деструктивные свойства и влечёт за собой вторжение хаоса и неопределённости.

Но опасность для культурной системы может также исходить и со стороны традиций, когда они монополизируют всю социальную жизнь, не оставляя места инновационному вмешательству. Если дисфункцию традиции в культуре нейтрализует инновация, то дисфункцию инновации нейтрализует традиция. Их позитивная функция в культуре реализуется не врозь, но вместе – в виде сбалансированного взаимодействия старого (постоянного) и нового (изменчивого). Это означает, что разрешение конфликтной ситуации, при которой в результате инновационного вторжения из культуры вымываются основополагающие константы структурного порядка, может быть осуществлено лишь при условии включения в трансформационный процесс образцов постоянства, того неподвижного субстрата, который не меняется и принадлежит всей социальной системе целиком, а не по частям.

Именно поэтому в ситуациях инновационной активности чрезвычайно важным становится культивирование универсальных ценностей, включая меморативные комплексы всемирного наследия. Наследие обладает мощной интегрирующей силой, поскольку в нём синтезированы почти все социально признанные константы культурной деятельности – духовно-нравственные, эстетические, мифо-художественные, ритуально-символические и прочие универсальные ценности. Расширяя и обустраивая традициональное поле культуры в период нагнетания инноваций, мы, тем самым, оптимизируем культурный процесс и приводим

его к сбалансированному функциональному состоянию. Инновации всегда должны от чего-то отталкиваться (но не отрываться!) в культуре, тогда как, традиции должны всегда что-то в культуре отстаивать и сохранять. Это взаимное структурное принуждение необходимо для устойчивого и сбалансированного развития культуры и удержания её от воинствующего и слепого монополизма одной из доминирующих сил.

Современная культура всё больше сжимает континуальную протяженность пространства-времени. Вертикальные (временные) и горизонтальные (пространственные) модусы в период перманентных трансформаций почти смыкаются и образуют сплошной поток тотальной изменчивости. Между традициями и инновациями практически стираются различия. Это обезразличивание неизбежно приводит к социальному конфликту, кризису и насилию. Как убедительно доказывает Р.Жирар: современный кризис – это, прежде всего, кризис различий [2, с. 64]. В этой связи, возможности наследия в преодолении пагубного для современной культуры обезразличивания исключительно велики и судьбоносны. По существу, культура (человек) связью с традициями «защищается от утраты лица» [1, с.72].

Будучи историческим пристанищем этнокультурной самобытности, меморативные комплексы передают современности богатейшие залежи культурного разнообразия и проецируют самые жизнестойкие образцы уникальных опытов социального выживания, межкультурного диалога и миротворчества. Своё высшее проявление культурное наследие обретает в своём художественно-эстетическом обрамлении. Именно оно формирует непреходящую привлекательность меморативных художественных комплексов и структурирует их историческую связь с современностью. Искусство пробивает дорогу наследию из прошлого в настоящее и актуализирует историческую память и межкультурный диалог как на горизонтали пространства, так и на вертикали времени.

Сила искусства в том, что оно связывает самые разные культуры, народы и поколения. Особенно это касается музыки, которая может объединять миллионы людей разделённых между собой историческими укладами и географическими расстояниями. Всякое художественное произведение направлено на объединение через визуальное и аудиальное восприятие. Искусство, как и наследие, выражает способ передачи сущности изнутри вовне. У любого художественного произведения, так или иначе, есть свой зритель (даже если им выступает один автор), так же как у любого памятника прошлого есть своё меморативное настоящее (историческая память).

Ещё одна проблема, вызванная информационно-техногенным воздействием инноваций на культуру, связана с усложнением или, точнее, умножением культурной реальности, с её всё большей виртуализацией и фрагментаризацией. Мир культуры всё больше распадается на части, оцифровывается, атомизируется. Эта ситуация сравнима с переходом культуры от аналогового звучания и изображения (т.е. непрерывного, неделимого на отдельные части) к цифровому, дигитальному, точечному. Если аналоговое проецирование культуры нерасторжимо связывает изображаемые объекты со средой, т.е. пиктографирует (кадрирует) весь спектр социальных отношений вместе с их культурным фоном, то цифровая экранизация культуры переводит эти отношения в формат изолированных, вычлененных из среды дискретных, релятивных и стерилизованных сущностей. Поскольку культура изначально формировалась как своего рода опредмеченная природа и социализированная общность, т.е. в онтологической взаимосвязи человека с окружающим его миром (как внутрисоциальным, так и внешним, энвайронментальным), жизнеспособность культуры обеспечивается именно наличием этой взаимосвязи, воплощенной в этические нормы, социальные обязательства и мифологические картины мира. Не будь этой онтологической взаимосвязи и взаимозависимости, человеку не на что было бы опереться в поддержании культурного порядка и социального единения.

Виртуализация культуры бросает человечеству беспрецедентный в истории вызов, ибо из культурной жизни вымывается живительная среда, тысячелетиями осуществляющая сцепление элементов культуры друг с другом и делающая возможным воспроизводить культуру и поддерживать её жизнеспособность из поколения в поколение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гефтер М.Я. Там, где сознанию узко и больно… – М.:КДУ, 2004. – 160 с.
2. Жирар Р. Насилие и Священное. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
3. Ионесов В.И. Феноменология наследия: императивы традиций и инноваций в меняющейся культуре // Культурогенез и культурное наследие. Сборник научных статей. / Отв. ред. и сост. А. В. Бондарев. – СПб: Эйдос, 2013. – С. 525-538.

Ильин И.В.
(Украина, г. Харьков)

БРЕНД-ГОРОД ПОРТ САНЛАЙТ И КУЛЬТУРА ЛЕГИТИМАЦИИ КАПИТАЛИЗМА

Одной из особенностей практики легитимации капиталистического общества является производство социальных пространств, в которых, по видимости, решены классовые противоречия, а пролетарий стал буржуазным пролетарием. В данном контексте социальное пространство можно понимать в качестве места производства-воспроизводства общественных, производственных отношений. Таким образом, когда при капитализме начинает производиться пространство как общественный продукт, то это включается в общую логику производства мест производства. Особый характер этого производства заключается в том, что в этих местах производства производятся специфические, по видимости, неантагонистические общественные отношения. Поэтому создается видимость, фетишистская действительность овеществленности неантагонистических общественных отношений в определенном пространстве. Процесс производства пространства при капитализме мы называем брендизацией капитализма, исходя из понимания бренда как такого частичного социального пространства, в котором капитализм инвертируется, представляется в качестве бесконфликтного, в форме нормы и идеала для организации всякого другого пространства и общества в целом [3]. Бренд-город это форма брендизации капитализма, в котором пролетарий вводится в пространство буржуазного миропорядка, обретая моральные, эстетические и экономические характеристики противоположного класса.

Бренд-город Порт Санлайт братьев Левер является культурным артефактом конца XIX – п. п. XX вв., представляющим для находящегося в перманентном кризисе капитализма, модель для решения классовых противоречий, не покидая самой основы капиталистических производственных отношений – частной собственности. В этом смысле требуется уточнить первоначальное понятие социального пространства при капитализме – это место производства особого порядка, по видимости, неантагонистических общественных отношений и воспроизводства капиталистических производственных отношений. Внимательному отношению к этому феномену капиталистической культуры, а также извлечению выводов из его существования для современности и посвящено данное сообщение.

Итак, как известно уже из других публикаций автора этих строк [1-4], Порт Санлайт был построен английскими капиталистами – братьями Уильямом и Джеймсом Левер в 1888 году близ Бирмингема, в графстве Чешир. В этом городе размещался завод по производству мыла «Sunlight» (в честь которого назван город, в пер. с англ. солнечный свет), дома для рабочих, и практически все элементы городской социальной и культурной инфраструктуры. В газете «Boston Daily Globe» от 24 ноября 1919 года помещена заметка, посвященная приезду Уильяма Левера в США, в которой содержится описание инфраструктуры Порт Санлайта: «В деревне [иногда Порт Санлайт называли деревней, ведь в нем проживало относительно небольшое количество жителей – до 5 тыс. – И.И.] были построены дома за счет компании, дома сдавались в аренду рабочим за несколько шиллингов в неделю. В городе были размещены церкви, клубы, школы для детей рабочих, технические и пр. школы для взрослых, гостиница, бассейн, больница, библиотека, спортивный зал, ванны, теннисные корты и сады» [6]. Там же указана и основная экономическая программа обуржуазивания пролетариата: рабочие, проработавшие в компании не менее четырех лет, могут часть своей зарплаты отправлять в общий фонд, становясь акционером предприятия и получая дивиденды – чем больше проработал рабочий на предприятии, тем больше дивидендов (от 10% годовых и выше). В газете «Birtle Eye Witness» от 4 марта 1913 года в заметке, посвященной успехам Левер в области рекламы, указывается следующее: «По сути, все, что нужно для увеличения бережливости, интеллекта, счастья и благосостояния для работников в Порт Санлайте, сделано братьями. <…> Он [Уильям Левер – И.И.] находит свой эксперимент настолько удачным, что желает, чтобы он распространился на всю промышленность Англии» [7]. Однако уже к 1919 году из американской газеты «Kansas City Times» от 4 декабря 1919 года, мы узнаем, что «<…> модель промышленной деревни в Порт Санлайте применяется по всему миру (model industrial village at Port Sunlight has been copied throughout the world)» [5]. Поскольку статья была написана после Октябрьской революции, то радикальные планы Левера (в том числе, введение 6-часового рабочего дня) были названы большевистскими cum grano salis (6-hour day? He's a red-dyed Bolsheviki! – Шестичасовой рабочий день? Да он красный большевик!). Однако на вопрос о том, угрожает ли большевизм капиталистическому миру, Левер ответил: ««В этом мире еще остались умные люди», - сказал он. Но он [Левер, дальше идет текст корреспондента – И.И.] убежден, что даже если опасность и существует, то его план по более близкому и дружескому отношению между капиталом и трудом преодолеет эту опасность» [5]. Левер, по видимости (но весьма эффективной, производительной, социально-пространственной видимости), решает вековеч-

ную проблему капитализма – противоречие между стремлением создания прибавочной стоимости и отчуждением труда: «<…> улучшая жизнь трудового класса, повышая, при этом, выработку на фабриках, на которых они работают» [5]. И действительно, большевизм не грозит Леверу, потому что, по словам одного из его рабочих: «Весь секрет заключается в акционировании (Prosperity sharing is the secret of the whole thing) <…>. Тем, кому уже за 22 года и которые проработали здесь четыре года, участвуют в программе партнерства и вряд ли пойдут на забастовку, как Вы считаете?» [5]. Впрочем, в другой заметке, помещенной в газете «The labor advocate» от 25 марта 1916 года, которая посвящена здоровью детей в Порт Санлайте, которое, по замечанию врача, во много раз лучше здоровья детей промышленных городов, четче артикулирована связь между наличием у рабочих домов и опасностью уничтожения капиталистического строя: «Дом, в котором человек живет, определяет то, каким он будет гражданином, его физическое состояние, его нравственный и интеллектуальный уровни развития. Лорд Маколэй сказал как-то, что «Гунны и Вандалы, который уничтожат христианскую Европу, придут на сей раз не из Азии, а появятся из трущоб наших городов» [8].

Итак, бренд-город Порт Санлайт выступает в качестве модели для организации капиталистического общества, социального пространства города. Более того, Порт Санлайт это, по видимости, неантагонистически организованное пространство жизни, труда и досуга пролетария. Учитывая желание Левера, чтобы все отрасли промышленности по всему миру переняли его опыт, можно говорить об особой культуре взгляда и легитимации капитализма: при всей кризисности капитализма в его социальном пространстве начинает функционировать отдельные пространства, которые «разрешают» кризисность, стирают классовые различия, вводят пролетария в буржуазную форму существования (в том числе, и посредством экономического стимулирования, акционирования и пр.). Однако каким образом эти отдельные пространства могут осуществлять легитимацию всего общественного целого? Вот именно здесь появляется необходимость в рекламе, в производства пространств-репрезентаций, отсылающих в той или иной мере, зрителя к тому, что капитализм это Порт Санлайт (капитализм=Порт Санлайт). Эта реально функционирующая пространственная «метонимия» служит самым эффект(ив)ным способом легитимации, поскольку капитализм овеществляется в особом пространстве, он становится наглядным, считываемым, понятным, а значит, вся совокупность реальных, глобальных противоречий смещается, не замечается, скрывается во внимании, взгляде (а, возможно, и в теории), направленном на отдельное пространство – бренд-город Порт Санлайт. Если товарный фетишизм, по мысли Маркса, заключается в том, что общественные отношения людей представляются в качестве общественных отношений вещей, то фетишизме бренда социальное пространство выполняет функцию выражения общественных, неантагонистических общественных отношений, то есть, такие отношения как будто бы (и так есть на самом деле) только и могут быть овеществлены в этом пространстве, как будто бы капитализм нашел форму фетишизма, в котором вещность будет проявлять особый характер неантагонистических отношений, но скрывать воспроизводство производственных отношений. Именно об этом идет речь в докладе Кричтона Брауна на второй осенней встрече и конференции Ассоциации Санитарных Инспекторов, которая прошла в Лондоне и отчет о которой был опубликован в газете «London Standard» от 18 августа 1905 года, где говорится, что «<…> Бурнвилль и Порт Санлайт являются вдохновляющими оазисами в промышленной пустыне (cheering oases in the industrial desert)» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин И. В. Бренд-город «Порт Санлайт» через призму газетных изданий Британии и США конца XIX – начала XX века / И. В. Ильин // Слова ў кантэксце часу : да 85-годдзя прафесара А.І.Наркевіча: зб. навук. прац / пад агул. рэд. В.І. Іўчанкава., (11-12 марта, г. Минск) – У 2-х т. Т. 2. – [Мінск : «БДУ»], 2014. – С. 360-364.
2. Ильин И. В. Бренд-город как гетеротопия / И. В. Ильин // «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании 2013» : Сборник научных трудов SWorld. Материалы международной научно-практической конференции., (18 июня 2013 г., г. Одесса). – Режим доступа: http://www.sworld.com.ua/konfer31/341.pdf.
3. Ильин И. В. Жизнь как жертва и проект жертвенной жизни в брендизации капитализма / И. В. Ильин // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». Харків, 2014. – № 1116 (50). – С. 62-79.
4. Ильин И. В. Скрытие, замещение и метахора как особенности капиталистического производства пространства в бренд-городе XIX в. / И. В. Ильин // Молодежь в XXI веке: философия, право, педагогика и менеджмент: сборник научных статей VI Международной научно-практической конференции / Урал. гос. пед. ун-т : под науч. ред. И. А. Симоновой., (8 декабря 2014 года, г. Екатеринбург). – [Екатеринбург : [б. и.], 2015. – С. 205-210.
5. America to hear plan for 6-hour work day // Kansas City Times. – 1919. – 4 December. – P. 22.
6. Picturesque Briton, captain of industry, coming to Boston // Boston Daily Globe November. – 1919. – 24 November. – P. 3.
7. Shows value of publicity. Advertising made him a multi-millionaire // Birtle Eye Witness. – 1913. – 4 March. – P. 7.
8. Tenement house menace. As great As Mosquito Carrying Fever, Says John P. Frey // The labor advocate. – 1916. – 25 March. – P. 5.
9. Town and country life. The physique of the nation. Address by Sir J. Crichton Browne // London Standard. – 1905. – 18 August. – P. 7.

Кананові́ч С.К.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ІНСТЫТУЦЫЯНАЛІЗАЦЫЯ НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БЕЛАРУСІ

Грамадскія адносіны існуюць як пэўная складаная сістэма. Ёй уласціва ўнутранае адзінства і адпаведная цэласнасць, што забяспечваецца пры дапамозе пэўных інстытутаў. Утварэнне любога сацыяльнага інстытута, або інстуцыялізацыя, падтрымлівае механізмы замацавання сацыяльных правіл, нормаў паводзінаў, задавальнення адпаведных грамадскіх патрэб.

Першаасновай узнікнення сацыяльных інстытутаў сталі патрэбы соцыуму. Іх задавальненне было неабходным для ўстойлівага развіцця грамадства. У выніку інстытуцыяналізацыі чалавецтва выпрацоўвала найбольш прымальныя нормы паводзінаў, фарміравала сваё ўяўленне пра каштоўнасці. Праз паўтор гэтыя нормы і ўзоры паводзінаў спачатку пераўтвараліся ў звычай і пасля, на працягу развіцця грамадства, яны станавіліся нормамі закона. Таму інстытуцыяналізацыю варта разглядаць як працэс замацавання нормаў і каштоўнасцяў у грамадстве, якія здольныя забяспечыць патрэбы людзей.

Паняцце «інстытут» (лат. – «institutum») – разглядаецца як умацаванне, установа і разумеецца як асноўны элемент грамадскай структуры [1]. У замежных навуковых школах паняцце інстытуцыяналізацыі вызначаецца дастаткова шматгранна. М. Вебер [10] разглядаў інстытуцыяналізацыю як з'яву грамадскага жыцця. Т. Парсанс [7] разумеў яе як комплекс грамадскіх дзеянняў і сістэму грамадскіх роляў. Э. Дзюркгейм [11] лічыў інстытуцыяналізацыю і сацыяльныя інстытуты як пэўныя сацыяльныя фактары, што маюць вялікае значэнне знешняга ўздзеяння на індывіда. У якасці адносінаў абмену П.Блаў [12] разглядаў інстытуалізацыю і яе ролю ў грамадстве і інш. Акрамя таго большасць з прадстаўнікоў інстытуцыянальнага падыходу вылучаюць асноўныя яе элементы. Гэта сімвалы, каштоўнасці, ідэі, нормы паводзінаў і інш.

Як адзначае доктар культуралогіі А. Смолік, сфера дзейнасці інстытутаў не абмяжоўваецца толькі дзейнасцю пэўных устаноў (палітыкі, эканомікі, сацыялогіі), але з'яўляецца асновай сферы культуры, маралі і нормаў паводзінаў, рэлігіі і сацыяльных адносінаў [2] .

У культурологіі інстытуцыяналізацыя мае больш шырокі сэнс і трактуецца як пэўны від устойлівага развіцця сацыякультурных сувязяў і шматлікіх метадаў арганізацыі кіравання сацыяльнымі нормамі людзей.

Сярод агульных прыкмет інстытуцыяналізацыі варта вылучыць адносіны людзей, якія маюць устойлівы характар, агульную арганізацыю іх дзейнасці, наяўнасць пэўных правілаў паводзінаў у межах адпаведных сацыякультурных груп, увядзенне таго ці іншага сацыяльнага інстытута ў агульную сістэму грамадства.

Такая разнастайнасць вызначэнняў інстытуцыяналізацыі ў культуралогіі дазваляе вылучыць яе прыкметы – гэта агульная ідэя, адзінства прасторава-часавай формы культуры і агульнасць працэсаў, якія забяспечваюць універсальнасць сацыякультурных адносінаў [5].

Вядомы амерыканскі сацыёлаг Толкатт Парсанс падкрэслуваў, што менавіта сацыякультурныя адносіны з'яўляюцца падмуркам заканамернасцяў развіцця грамадства. Даследчык лічыў сацыялізацыю асноўным механізмам перадачы каштоўнасцяў ад пакалення да пакалення. Парсанс разумее грамадства як некаторую сістэму, якая імкнецца да самазахавання. Для гэтага грамадства выбудоўвае ўнутры сябе складаны механізм падсістэм – адзінства сацыяльных інстытутаў. Выкарыстоўваючы структурна-функцыянальны падыход да вывучэння грамадства, сацыёлаг называе «інстытуты адносінаў», «рэгулюючыя інстытуты», «культурныя інстытуты», «інстытуты інтэграціўнай структуры», якія выконваюць у грамадстве адпаведна адаптыўныя, інструментальныя, экспрэсіўныя і інтэгратыўныя функцыі [7]. Таксама даследчык вылучае 6 формаў сацыякультурных інстытутаў, якія рэгулююць грамадскія адносіны: дзяржава і сям'я, эканоміка і палітыка, вытворчасць, культіура і навука, выхаванне, СМІ і грамадская думка. Кожная грамадская сістэма ўтрымлівае пэўныя сацыякультурныя інстытуты. І як толькі чалавек становіцца часткай такой сістэмы, ён адразу пачынае выконваць, як адзначаў Т. Парсанс, пэўныя сацыяльныя ролі. Даследчык падкрэсліваў, што па сродках таго ці іншага сацыякультурнага інстытута чалавек узаемадзейнічае з усім грамадствам. Навуковец раззглядаў сацыяльны інстытут як некаторыя ўстойлівыя формы арганізацыі сумеснай дзенасці індывідуумаў. У яго разуменні сацыяльныя інстытуты павінны спрыяць задавальненню асноўных патрэб грамадства ў агульным і асобнага чалавека ў прыватнасці. Такія каштоўнасна-нарматыўныя комплексы падтрымліваюць у грамадстве сістэму сацыяльных адносінаў, якія ўзнікаюць у выніку духоўнай і матэрыяльнай дзейнасці людзей [8].

Пад сацыяльным інстытутам прынята разумець устойлівыя элементы грамадства, ўвасобленыя ў пэўныя формы кіравання жыццём соцыуму. Асноўная мэта сацыяльных інстытутаў – у дасягненні ўстойлівага развіцця грамадства.

Сацыякультурныя інстытуты грамадства садзейнічаюць замацаванню і аднаўленню сацыяльных адносінаў, стабільнасці ўсіх сфер жыцця. Сацыяльныя інстытуты непарыўна звязаныя з дзейнасцю чалавека, таму актыўна выкарыстоўваюць у сваёй рабоце нематэрыяльную культурную спадчыну.

З’яўляючыся аб’ектам інстытуцыяналізацыі, нематэрыяльная культурная спадчына выконвае ў грамадстве шэраг функцый: замацаванне і ўзнаўленне грамадскіх адносінаў, сістэму правілаў і нормаў паводзінаў, традыцыі і звычаі; рэгулюе адносіны паміж членамі этнічнай суполкі; аб’ядноўвае людзей у межах адной сацыяльнай групы. Нематэрыяльная культурная спадчына ўвасабляе сабой аб’яднаныя дзеянні сацыяльнай групы людзей, злучаных агульнымі інтарэсамі.

Інстытуцыяналізацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны адбываецца на аснове традыцыі і традыцыйнага светапогляду людзей. Усе элементы нематэрыяльнай культурнай спадчыны непарыўна самаўзнаўляюцца і транслююцца паміж членамі этнічнай суполкі. Нематэрыяльная культурная спадчына, як аб’ект інстытуцыяналізацыі, не з’яўляецца замкнёнай сістэмай, паколькі з’яўляецца пасрэднікам паміж чалавекам, членам этнічнай групы і іншымі сацыяльнымі інстытутамі. Агульнасць мэтаў грамадства, яго сацыяльных інстытутаў забяспечвае пераемнасць пакаленняў, каштоўнасцяў і традыцый. Каштоўнасці культуры, як матэрыяльныя, так і нематэрыяльныя супрацьпастаўлены на сенняшні дзень глабалізацыйным працэсам і крызісам як у культуры, так і ў грамадстве. Што ў сваю чаргу дапамагае супрацьстаяць сацыяльнаму і духоўнаму крызісу нацыі [4]. Прааналізаваўшы дзейнасць устаноў культуры Беларусі, можна адзначыць, што яны ўплываюць на інстытуцыяналізацыю нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Айчынныя ўстановы культуры назапасілі багатыя вопыт і веды апрацоўкі матэрыялаў, звязаных з нематэрыяльнай культурнай спадчынай. Што склала ўмовы для інстытуцыяналізацыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны, які выконвае ў сучасным грамадстве шэраг задач: выхаваўчую, адукацыйную, камунікацыйную, транслюючую і інш. Безумоўна, ахова нематэрыяльнай культурнай спадчыны, яе рэпрэзентацыя і рэвіталізацыя патрабуюць ад супрацоўнікаў устаноў культуры пэўных уменняў і вопыту захоўваць не толькі аб’екты, але і традыцыйны светапогляд той альбо іншай этнічнай суполкі. Як частка агульнай гісторыка-культурнай спадчыны, нематэрыяльная культурная спадчына з’яўляецца скарбніцай мудрасці народа, яго ведаў, вераванняў, крыніцай захавання і развіцця нацыянальнай мовы і нацыянальнай самасвядомасці. Таксама для падтрымання адносінаў паміж грамадствам і аб’ектамі нематэрыяльнай культурнай спадчыны задзейнічаны супрацоўнікі ўстаноў культуры Беларусі. Іх праца ажыццяўляецца ў адпаведнасці з дзяржаўнай палітыкай у галіне аховы гісторыка-культурнай спадчыны. Таму не выпадкова, что адносіны да нематэрыяльнай культурнай спадчыны як на рэспубліканскім узроўні, так і на агульнасусветным вельмі абачлівыя. Што прадугледжана міжнароднымі дакументамі. Шэраг з іх рэгламентуе, -нематэрыяльная культурная спадчына, як сацыякультурная з’ява, абумоўлівае адносіны людзей у межах адной этнічнай суполкі альбо сацыяльных груп. Агульны характар гэтых адносінаў у Беларусі вызначаецца дзяржаўнай палітыкай у галіне аховы гісторыка-культурнай спадчыны. І менавіта на супрацоўнікаў культуры ўскладзена адказнасць па захаванні нематэрыяльнай культурнай спадчыны, як прадстаўнікоў дзяржавы. У той жа час у рэспубліцы дзейнічаюць прававыя нормы, якія замацоўваюць за кожным членам грамадства права на культурную разнастайнасць, пераемнасць культурных традыцый і захаванне лепшых узораў нематэрыяльнай культурнай спадчыны беларускага народа [6].

Такім чынам, сацыяльнае значэнне нематэрыяльнай культурнай спадчыны, як аб’екта інстытуцыяналізацыі, вельмі вялікае, таму значную ролю мае яе захаванне і арганізацыя адпаведнай прафесіянальнай дзейнасці супрацоўнікаў устаноў культуры Беларусі [3]. Як сацыяльна значная з’ява, рэпрэзентацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны ва ўстановах культуры Беларусі патрабуе, на наш погляд, прававой рэгламентацыі. Дзяржаўнае рэгуляванне і заканадаўчая аснова дапамогуць дасягнуць упэўненнасці ў захаванні нематэрыяльнай культурнай спадчыны ва ўмовах глабалізацыйных працэсаў, абязлічвання нацыянальных культур і страты народамі самаідэнтыфікацыі.

Таму, на наш погляд, з’яўляецца навукова абгрунтаваным разгляд інстытуцыяналізацыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны, а таксама яе рэпрэзентацыі ва ўстановах культуры Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. Андрияш В.И. Институционализация: понятие и содержание // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 11 [Электронный ресурс]. URL: http://web.snauka.ru/issues/2014/11/39534 (дата обращения: 19.10.2015)
2.
3. Смолік, А. І. Сацыядынаміка культуры ў посткатастрофным соцыуме / А. І. Смолік. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 245 с.

4. Смолік, А. І. Дзейнасць сацыяльна-культурных інстытутаў Беларусі ў посткатастрофным соцыуме : аўтарэф. дыс. ... д-ра культуралогіі : 24.00.01 / А. І. Смолік ; Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1999. – 38 с.
5. Смолік, А. І. Нематэрыяльная культурная спадчына беларусаў (да пастаноўкі праблемы) / А. І. Смолік // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. : по материалам Междунар. науч. конф. «Универсальное и национальное в культуре», Минск, 20–21 апр. 2012 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – С. 232–240.
6. Кырдина С. Социокультурный и институциональный подходы как основа позитивной социологии в России / Светлана Кырдина // Социальные исследования. 2002. № 12. С. 23-33.
7. Мартыненко, И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия / И. Э. Мартыненко. – Гродно : Гродн. гос. ун-т 2005. – 343 с.
8. Black M. The social theories of Talcott Parsons; a critical examination. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961
9. Holmwood J. Founding sociology?: Talcott Parsons and the idea of general theory. London; New York: Longman, 1996.
10. Parsons T. Structura of Social Action. N.Y., London, Me Graw Hill, 1937, p. VI.
11. Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко; коммент. А. Ф. Филиппова. — М.: Прогресс, 1990.
12. Lukes S. Emile Durkheim. His Life and Work. Stand. Harmondsworth. etc., 1975
13. Блау П. Исследование формальных организаций // Американская социология: перспективы, проблемы, методы. – М., 1972. С. 93–105.

Козырева О.М.
(Российская Федерация, г. Москва)

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ МАССОВОГО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПОСЛЕДСТВИЯ ДЛЯ ИНСТИТУТОВ

Процесс массовизации высшего образования начался в США, где уже в 60- х годах XX века 40% соответствующей возрастной группы получали высшее образование. Япония и Западная Европа столкнулись с массовым спросом на третичное образование в 70-80-х годах, через несколько лет данный феномен распространился на развивающиеся страны [Altbach, 2009]. Сегодня доля возрастной когорты, поступающей в вузы, во многих странах превышает 70%: Австралия -75%, Греция – 91%, Дания -80%, США – 82%, Новая Зеландия -79%, Финляндия 94% и др. [Клячко, 2014], а на страны БРИКС приходится около 40% всех студентов мира [BRICS, 2014].

Поскольку процесс массовизации в некоторых странах только начинает набирать обороты, сложно дать его комплексную оценку, однако неизбежные последствия экспансии высшего образования можно наблюдать уже сегодня. Они отличаются в зависимости от конкретных обстоятельств в отдельно взятой стране, но проявляются, так или иначе, во всех странах с массовым высшим образованием. Обратившись к теоретическим исследованиям Ф. Альтбаха, мы попытаемся выделить те из них, которые могут приводить к ухудшению высших учебных заведений во всем мире.

Для верификации данных гипотез мы будем использовать данные международных и национальных исследований по странам БРИКС.

Итак, к отрицательным для институтов высшего образования последствиям массовизации можно отнести следующие:

Нехватка и снижение квалификации ППС

Массовизация привела к уменьшению средней квалификации ППС во многих странах. Около половины преподавателей во всем мире имеют только степень бакалавра [Altbach, 2010]. В Китае доля преподавателей вузов с ученой степенью по данным на 2009 -2010 гг. около 14%, в Бразилии – примерно 27% [Карной, 2014]. В Индии в 2006 г. доля преподавателей университетов с ученой степенью - 70%, а колледжей – 16%, причем эта оценка может быть завышенной [Карной, 2014]. Количество же преподавателей не выросло настолько, насколько выросла студенческая масса, особенно в таких странах как Китай, Бразилия и Индия. В Китае в 1996 г. на одного преподавателя приходилось примерно 10 студентов, а в 2012 г. - 18 [NBS,2013], в Бразилии в 1996 г. на одного преподавателя приходилось около 12 студентов, в то время как в 2012 г. данная цифра увеличилась до 27 [OECD, 1998; OECD, 2014], в Индии по данным на 2007-2008 гг. на одного преподавателя приходилось 20 студентов, тогда как в 2009-2010 гг. уже 24 [MHRD,2011a; MHRD,2011b].

Ухудшение условий обучения

Вузы не в состоянии обеспечить возросшее число студентов достойными условиями обучения и необходимым инструментарием. Университеты во всем мире страдают от переполненных учебных групп, нехватки библиотечного фонда, неспособности предоставить студентам необходимые курсы [Altbach, 2010]. Доля расходов на основные образовательные услуги по отношению к общим расходам на одного

студента также уменьшается. Так, в Бразилии доля расходов на основные образовательные услуги в период с 2005 г. по 2011 г. сократилась на 7%, от общих расходов в расчете на одного студента (OECD, 2008; OECD,2014).

Диверсификация студенческого контингента

Традиционно высшие учебные заведения давали образование немногочисленной группе молодых людей - из лучших школ и состоятельных семей. Доступность привела в вузы молодежь из разных классов, с различным уровнем подготовки, обучение которых требует больших затрат – дополнительных консультации и образовательных услуг [Altbach, 2010]. Доля возрастной когорты поступающих в вузы во многих странах уже составляет более 70%. Доля возрастной когорты, вовлеченных в высшее образование, увеличивается и в странах БРИК: с 21% в 2006 до 39% в 2013 г. в Бразилии, с 69% до 76% в России, с 12% до 13% в Индии и с 16% до 22% в Китае.

Сокращение финансирования (в расчете на одного студента)

Во многих странах с массовым высшим образованием происходит сокращение расходов в расчете на одного студента. Например, в период с 2000 по 2009 гг. в Бразилии расходы на одного студента уменьшились примерно на 45% (с 9 тыс.долл. почти до 5 тыс. долл.), в Китае на 20% (с 5 до 4 тыс. долл.), в Индии данная цифра изменилась незначительно, однако расходы на одного студента и без того очень невелики - около 1,5 тыс. долл. [Карной, 2014]. В период с 2005 по 2011 гг. расходы на одного студента снизились примерно 9% в России [OECD, 2014].

Таким образом, мы можем видеть, что некоторые последствия массовизации, характерны для систем высшего образования в ряде стран, что, в свою очередь, позволяет говорить о глобальном влиянии последствий массовизации на высшие учебные заведения в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Altbach, 1999 – Altbach P. The logic of mass higher education // Tertiary Education and Management. 1999. Vol.5. №2. P. 105-122. [Электронный ресурс]: URL=http://link.springer.com/article/10.1023%2FA%3A1018716427837#page-1.
2. Altbach, 2009 – Altbach P., Reisberg L., Rumbley L. Trends in Global Higher Education: Tracking an Academic Revolution. A Report Prepared for the UNESCO 2009 World Conference on Higher Education [Электронный ресурс]: URL=http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001831/183168e.pdf.
3. Altbach, 2010 - Altbach P. Access means inequality // International Higher Education. 2010. №61. P. 3-5. [Электронный ресурс]: URL=http://www.bc.edu/content/dam/files/research_sites/cihe/pdf/IHEpdfs/ihe61.pdf.
4. BRICS, 2014 – BRICS: Building Education for the Future /United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2014. [Электронный ресурс]: URL=http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002296/229692e.pdf.
5. MHRD, 2011a – Ministry of Human Resource Development. Statistics of Higher & Technical Education 2007-08. New Delhi: Bureau of Planning, Monitoring and Statistics, 2011.
6. MHRD, 2011b - Ministry of Human Resource Development. Statistics of Higher & Technical Education 2009-10. New Delhi: Bureau of Planning, Monitoring and Statistics, 2011.
7. NBS, 2013 – National Bureau of Statistics of China. China Statistical Yearbook. China Statistical Press 2013. [Электронный ресурс]: URL= http://www.stats.gov.cn/tjsj/ndsj/2013/indexeh.htm.
8. OECD, 1998 - Education at a Glance 1998: OECD Indicator, 1998.
9. OECD, 2011 - Education at a Glance 2011: OECD Indicator, 2011.
10. OECD, 2014 - Education at a Glance 2014: OECD Indicator, 2014. [Электронный ресурс]: URL= http://www.oecd-ilibrary.org/education/education-at-a-glance-2014_eag-2014-en.
11. Карной, 2014 – Карной М., Лоялка П., Добрякова М., Доссани Р., Фрумин И., Кунс К., Тилак Дж., Ванг Р. Массовое высшее образование: триумф БРИК? М., 2014.

Кармов Р.К.

(Российская Федерация, г. Нальчик)

ИСТОЧНИКИ - СВИДЕТЕЛЬСТВУЮЩИЕ О БЛАГОСОСТОЯНИИ И КУЛЬТУРНОМ РАЗВИТИИ ЖИТЕЛЕЙ ОКРАИН РОССИИ

Принято считать, что в дореволюционной России, особенно на окраинах империи, культурный и экономический уровень жизни был очень низок. Этот штамп нам прививался со школьной скамьи. Кто не помнит, как нас учили, про отсталый и пропадающий дореволюционный Кавказ, на который принесли культуру и прогресс большевики. Многие до сих пор уверены, что у наших предков ничего не было и они жили в саклях, в антисанитарных условиях, не умея читать и писать. И у них не было другой заботы, как заниматься разведением крупного рогатого скота, баранов, а в лучшем случае - лошадей.

Просматривая документы, где зафиксировано все, что было конфисковано, а точнее ограблено большевиками в 1918 году мы столкнулись с интересными фактами, с которыми хотелось бы поделиться с широкой массой читателей. Ведь это должны знать все для того, чтобы никто не говорил, что наши предки по своему культурному и экономическому уровню жизни были отсталыми и нищими.

Отметим, что у многих людей в «непросвещенных» селениях были библиотеки, например у Атажуко Асланбековича Атажукина из селения Атажукино-1, у него было ограблено полное собрание сочинений Пушкина, Лермонтова, Байрона, Шекспира, Толстого, Шиллера, Гоголя, энциклопедический словарь Надсона. У Татым Эдыковича Отпанова из селения Касаево - журнал для домохозяек. У жителей селения Коново Хаджимурата Бекмурзовича Тавкешева украдено полное собрание сочинений Григоровича, Чехова, Фета, Бунина, Ростена, Диккенса и масса книг научного содержания стоимостью десять тысяч рублей. Об уровне его образования говорит то, что у него дома была форменная шпага, оправленная в серебро, и серебряный академический знак. У его односельчанина Бетала Чемазокова был сборник историко-литературных статей В. И. Покровского из двенадцати книг. У Хабижа Абдрахманова из селения Кармово три энциклопедии, два словаря, полная подписка журналов «Вокруг света», «Нива» за четыре года. Полное собрание сочинений Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Лермонтова. У М. Паштова из селения Атажукино-3 было украдено до пятидесяти книг на немецком языке. Причем стоит отметить, что тот кто переписывал их, писал название книг на немецком языке, то есть он знал немецкий язык, и естественно понимал ценность этой литературы.

Перечень этих книг и журналов показывает ширину интересов этих селян.

У Фатимы Атажукиной был граммофон и рояль фабрики Дедрихса. У жителя селения Касаево Мембулат Седакова - шесть флаконов духов. У Гошехуж Тамбиевой- примус, плодоносящее лимонное дерево с лимонами, граммофон, золотые нити для вышивания. У Мыта Атажуковича Тамбиева - дамские перчатки. Из дома Али Эльжеруковича Жамбекова была украдена скрипка. Из дома Заракуш и Исхак Махмудовичей Кармовых из селения Атажукина-3 было уварован портрет отца, написанный маслом. Из дома Анзоровой Коз была вынесена стеклянная посуда весом в два пуда. У князя Аслангери Хамурзина угнали двух быков шведской и швейцарской пород.

Об уровне технической оснащенности можно судить по тому, что у жителя селения Атажукино-1, князя Атажукина, был украден насос для выкачивания воды, велосипед, стиральная машина, фотоапарат. И, что вызывает изумление, дома у Тавкешева было оборудование для электрического освещения и электрические лапочки. А нас уверяли, что первую лампочку люди увидели только после революции. Отметим также, что первый автомобиль появился в республике в 1907 году у Агубекова.

Надо отметить, что у Фатимы Атажукиной была во дворе, кроме всего прочего не просто дом, а стеклянная галерея. У Хабижа Абдрахманова был плодовый сад из 480 деревьев обнесенный оградой из живой белой акации. Можно себе представить какой запах стоял по всему селению весной, когда цвела акация.

О культурных и дружеских связях можно судить по тому, что у жителя селения Наурузова Таусултана Наурузова была золотая чаша – подарок графа Воронцова-Дашкова, его отцу Магомету, с надписью: «Хорош человек хлеб солью кормить и тот не худ кто не забывает». Из дома Али Шериева из селения Кармово было ограблено имущество, принадлежащее графу Кутузову, шесть запечатанных чемоданов, что внутри неизвестно, кроме этого еще и офицерская шашка, принадлежащая графу Граббе.

Здесь, мы конечно, привели далеко не все вещи, которые были разграблены, но мы старались из всего, того, что на самом деле имелось у населения - отметить то, что может поразить воображение. Хотелось показать, что наши предки жившие на окраинах огромной империи были интеллигентными, образованными людьми, разбирающимися не только в скотоводстве, но и во многих вопросах науки, культуры и литературы они участвовали в жизни не только Кабарды и России, но и всего мира.

Хотелось в конце статьи спросить и где они эти необразованные варвары? Это о них тогда читавших даже по сегодняшним меркам передовую литературу, игравших на скрипках и роялях, имевших автомобили и электричество нам говорилось, что они были необразованные и некультурные люди.

Все эти факты в очередной раз свидетельствуют о том, какое огромное значение играет работа именно с первоисточниками. Преклоняясь перед всеми историками советского времени за их огромный труд, все равно хочется призвать молодых исследователей перепроверять первоисточники и делать упор на них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Управление центрального государственного архива Архивной службы Кабардино-Балкарской Республики Фонд Р 152. Комиссия при Правительстве Кабарды по выяснению и удовлетворению убытков лиц, ограбленных и разоренных большевиками. 1919 год. Опись 1. Дело 21.
2. Там же, дело 24.

3. Там же, дело 16.
4. Там же, дело 43.
5. Там же, дело 17.
6. Там же, дело 51
7. Там же, дело 44

Кароза А.И.
(Республика Беларусь, г. Брест)

МЕМОРИАЛИЗАЦИЯ МЕСТ СРАЖЕНИЙ И ВОИНСКИХ ЗАХОРОНЕНИЙ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Общество на постсоветском пространстве в настоящий момент находится на этапе переосмысления причин, значения и итогов Первой Мировой войны. Восприняв эту войну как часть своей истории, как свою боль, трагедию своей страны, своих предков, личную трагедию миллионов людей (как принимавших непосредственное участие, так и обеспечивающих тыл, беженцев, семей, потерявших своих сыновей, отцов и мужей на полях сражения); осознавая необходимость воздать дань уважения выполненному воинскому долгу, любви к своей Родине, жертвенности и самоотдаче мы начинаем понимать важность и необходимость увековечивания памяти жертв войны.

Военное наследие – это места грандиозных сражений или упокоения порой сотен и даже тысяч человек, места, где сама земля, сам воздух и сосны помнят историю, пропитаны ею. Это удивительный синтез объектов ландшафта, малых архитектурных форм и скульптуры.

Сегодня на территории Беларуси выявлено более 200 захоронений, но большая часть остаётся неизвестной, многие утрачены навсегда. На самых крупных покоятся тысячи солдат и офицеров. Более чем на 60 кладбищах сохранились общие памятники, поставленные во время войны или в послевоенные годы. Имеются и многочисленные индивидуальные памятники (известно более 90 кладбищ с индивидуальными надгробиями). Сколько же всего существовало воинских захоронений, сколько из них сохранилось еще предстоит узнать.

Кроме активных боевых действий, два года линия фронта проходила по территории Беларуси. Ряд мест сохранились почти в неизменном виде, имеют следы окопов, остатки колючей проволоки. Мемориализованные поля крупных сражений во всём мире являются местами притяжения большого количества туристов. Примером может служить Буйничское поле (г. Могилёв, Беларусь), Бородинское поле (Московская обл., Россия), место Куликовской битвы (Тульская обл., Россия), поле Альминского сражения (Бахчисарай, Украина).

Объекты военного наследия Первой Мировой войны достойны того, чтобы стать местами памяти, изучения истории, патриотического воспитания, объектами культурного туризма, частью культурного ландшафта городов и межселенных территорий.

Ретроспективный анализ. Первые мемориалы, посвящённые Первой мировой появились еще во время войны. Наибольшее их количество было возведено в 20-30-е годы XX века в странах Европы, США, Канаде, Австралии, Турции. В одной только Франции насчитывалось 176 тысяч памятников. Возведение столь многочисленных мемориалов по всему миру стало новым социальным явлением. Европа, США, Российская империя к началу XX века имели значительный опыт возведения памятников, посвященных военным деятелям, кампаниям, отдельным операциям, погибшим солдатам, но никогда раньше это не носило такой массовый характер. Никогда ещё военные действия не охватывали такое количество стран и людей, не были столь кровопролитными и беспощадными, не обладали такой мощью оружия, техники, инноваций. Не пользовались оружием массового поражения. Великая мировая драма породила необходимость международной памяти и скорби.

Первая Мировая и породила само понятие «военный мемориал». До этого в англоязычных странах бытовали термины «памятник павшим солдатам», «военный памятник», «памятник мертвым». Многие из них были в частных домах, а не в общественных местах. Но уже в ходе военной кампании создание мемориалов стало государственной задачей. Прославление героев войны использовалось, в том числе, и для дальнейшей вербовки на фронт. Создание мемориалов в Германии и Италии стало важной частью политики фашистских правительств. С 1917 г. начали появляться и первые музеи, посвящённые событиям Первой мировой. (Имперский военный музей в Великобритании, Военный музей в Австралии, Хранилище военных отчётов во Франции, Военная библиотека в Германии). Памятники на полях сражений также появились еще в военное время.

Сразу же после войны появилось большое количество гражданских общин и различных обществ по установке мемориалов (британский военный комитет по мемориалам, канадский фонд мемориалов и др.) В большинстве стран были созданы национальные комитеты по захоронениям, действующие под контролем центрального государственного органа. Согласно Версальскому мирному договору, каждая страна ответственна за свои военные захоронения.

В большинстве Европейских стран считали мемориализацию полей сражений одной из важнейших задач в сохранении памяти о войне и увековечивании подвига её участников. Каждое государство культивировало свои поля сражений.

Новый характер военных действий, огромные людские потери привели к необходимости поиска новых мемориальных форм. Ими стали: кенотафии – пустые могилы, символ не возвратившихся с войны; могилы неизвестного солдата; мемориальные списки – таблички, плиты или стены с нанесёнными именами погибших; мемориальные аллеи – ряды деревьев и мемориальных досок, размещённые вдоль дороги; утилитарные (живые) памятники – увековечивание памяти жертв войны или исторических событий через объекты приносящие пользу живым. Это могли быть библиотеки, небольшие больницы, дома сестринского персонала, парки, башни с часами и пр.

Художественное оформление военных кладбищ и мемориалов в различных странах решалось по-разному, в зависимости от национальных особенностей и принятых общественных решений. Большинство мемориалов и памятников выполнялось в классическом стиле, часто сильно упрощенном и стилизованном, или повторяли средневековую архитектуру. Если изображалась смерть, то она всегда была торжественно спокойной, умиротворённой. Многие памятники подверглись острой критике со стороны общественности именно за демонстрацию «красивой смерти». Сравнительно небольшое количество мемориалов были выполнены в стиле Ар-деко (модерн).

В мемориалах Первой мировой войны широко применялась символика и аллегория. Некоторые символы носили исключительно национальный характер (например, гальский петух) как символы национальной победы. Но основные символы победы и смерти были интернациональными. Победу зачастую олицетворяла греческая богиня Ника (часто указывающая путь солдатам) или салютующий солдат. Смерть чаще всего представлялась в образе вдов, сирот и пожилых родителей над могилой. Женские образы использовались для выражения скорби. Очень часто символика носила религиозный характер. Наиболее широко использовался христианский крест, распятие, образ Девы Марии. Однако использование христианской символики порождало и порождает много споров из-за вопросов веры. Как же быть с достаточно большим количеством нехристиан: буддистов, мусульман, евреев и атеистов. Эти вопросы до сих пор остаются открытыми. Арка олицетворяла победу жизни над смертью, переход в вечную жизнь путём смерти. Орёл символизирует доблесть, мужество, власть; венок – символ победителя.

После Второй мировой войны интерес к событиям и мемориалам Первой мировой резко упал. В Германии и Италии многие памятники разрушались т.к. они были созданы или использовались в своих политических целях фашистским режимом. Так же была уничтожена часть памятников, находящихся на территориях, советским союзом (Прибалтика и др.) Только в Канаде к существующим 68 мемориалам добавилось еще 35 новых. Часть военных кладбищ и мемориальных списков было расширено и дополнено жертвами Второй мировой. Только с конца 80-х – 90-х годов XX века интерес к памятникам Первой мировой войны возвратился. По всему миру реконструируются и благоустраиваются старые мемориалы и кладбища, возводятся новые, памятные места посещаются паломниками и туристами, проводятся торжественные церемонии.

Россия и все страны постсоветского пространства выпали из этого процесса в связи с гражданской войной и политикой нетерпимости к своей истории нового правительства. Очень много воинских захоронений, памятников, сооруженных ещё в военное время, памятных мест уничтожено либо не сохранено. У нас не сложились традиции увековечивания памяти событий Первой мировой и её жертв, не выработались формы мемориализации, стилистические и символические особенности. Неужели наши воины, солдаты, погибшие на нашей земле не достойны своей дани уважения.

В последние годы в нашей стране сохранению и популяризации военного наследия Первой мировой войны уделяется все большее внимание: ведётся поиск и перезахоронение останков, устанавливаются памятные знаки, облагораживаются могилы, проводятся памятные мероприятия (панихиды, военно-исторические реконструкции, реквиемы), создаются туристские маршруты по местам связанным с Первой Мировой. В 2014 году принята Государственная программа на 2015-2020 годы по увековечиванию погибших при защите Отечества и сохранению памяти о жертвах войн (Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 04.062014 г. № 534).

На территории Беларуси мемориалы, посвященные событиям Первой мировой и её жертвам в основном представлены памятными знаками (как правило на камне), крестами, стелами и обелисками на захоро-

нениях. Как правило, они не имеют выразительного художественного решения и оригинального образа. Стелы и обелиски создаются типовые, не отличающиеся от надгробных сооружений на гражданских могилах или могилах жертв Второй мировой войны. Как правило благоустройство захоронений и установка памятных знаков проводиться по инициативе и силами местных активистов, не привлекающих к проектированию профессиональных архитекторов и скульпторов.

Полноценные мемориалы, увековечивающие людей и события Первой мировой созданы г. Минске на братском кладбище, в г. Сморгонь и в д. Забродье (Сморгонский р-н, Гродненская обл.). Еще один мемориал запроектирован в г. Бресте.

Для создания мемориала не может быть общих правил. Память нельзя унифицировать. Каждый объект должен быть уникальным. Именно тогда он в наибольшей степени будет соответствовать своему предназначению. Несмотря на это создание мемориалов и мемориальных комплексов должно вестись по разработанным методическим положениям и научно-обоснованным рекомендациям, составляющим теоретическую основу проектированию.

Образное, символическое художественное решение памятника зависит от автора, его таланта, профессионализма, мировоззрения.

Место для возведения мемориала необходимо выбирать с учётом его идеологической значимости (государственного, городского, местного значения), архитектурно-художественного и композиционного решения, регламентаций генерального плана города и другой градостроительной документации, местных ландшафтных и градостроительных условий.

Архитектурно-градостроительной организации мемориала предшествует комплексный анализ территории: исторический анализ, композиционный, ландшафтный, градостроительный. Проектное решение принимается с учётом всех выявленных факторов: благоприятных точек и осей обзора, существующих транспортных и крупных пешеходных связей, ландшафтных форм, зелёных насаждений, водных систем, окружающей застройки.

Одной из главных задач мемориала является воздействие на зрителя. Решается эта задача благодаря идейной насыщенности, художественной выразительности памятника. Средства художественной выразительности выходят из общих принципов создания скульптуры – сочетания различных объёмов, форм, применение текстуры, цвета, шрифтов, включение природных элементов – насаждений, воды, ландшафтных форм.

Особенностью восприятия мемориалов Первой мировой войны – искусственно созданный психологический барьер, разорванная временная связь, ощущение некоей другой бытности, другого народа и другой страны. Преодолеть этот барьер помогают понятные современному человеку символы, современные материалы, текстуры. Для выражения эпохи могут использоваться документальные скульптурные композиции, барельефы, символика и изображения характерные для эпохи Первой мировой, оружие, техника (или их части).

При организации мемориала на историческом месте или на основе исторических сооружений необходимо полностью сохранять исторические объекты и ландшафт, включая их в структуру памятника, акцентируя на них внимание зрителя. Создаваемые элементы и благоустройство должны обеспечивать удобное посещение памятника, всеми категориями граждан, включая физически ослабленных лиц. Все инженерные сооружения, элементы благоустройства и озеленения должны дополнять основной объём мемориала, не препятствуя его осмотру, проведению массовых мероприятий (экскурсий, торжественных и траурных мероприятий), обслуживанию.

В зависимости от размеров и значимости мемориал может иметь отдельно

входную зону (включающую основные подходы, подъезды, парковку, входной портал, распределительную площадку);

мемориальную (включающую памятники, захоронения, площадь для проведения церемоний, отдельные площадки для размещения военного оркестра, роты почётного караула);

рекреационную (с озелененными территориями, местами отдыха, смотровыми площадками, малыми архитектурными формами, дополнительными скульптурными композициями);

информационную (включающую информационные стенды, указатели);

обслуживающую (с размещением хозяйственного проезда, мусоросборных контейнеров, биотуалетов, трансформаторной подстанции, насосной и др., административного здания для обслуживающего персонала, научных сотрудников, складских помещений для инвентаря, гаража для уборочной техники и пр.);

культовую (при создании каплиц, часовен, установки крестов и пр.);

музейно-экспозиционную (включающую небольшие музеи, выставочные залы, экспозиционные площадки);

объекты торговли печатной и сувенирной продукцией, цветами, предметами культа или площадки для их временного размещения.

Любой мемориал должен иметь благоустройство и инженерное обеспечение согласно своему масштабу, значению и расчётных антропогенных нагрузок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазаев А. К вопросу об эстетической специфике мемориальных сооружений (документ и образ в структуре мемориала) // Советская скульптура'76. М., 1978. С. 47.
2. Сперанская В.С. Скульптура в современной городской среде: роль, место, форма. [Электронный ресурс] / Образовательный портал «Слово». – Режим доступа:// http://www.portal-slovo.ru/art/35839.php?ELEMENT_ID=35839&element_id=35839. – Дата доступа: 10.11.2015.
3. Мартыненко И.Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия : монография / И.Э. Мартыненко. - Гродно : ГрГУ. – 2005. – 343 с.
4. Кароза А.И. Фортификационные сооружения Первой мировой войны, современное состояние и перспективное использование // Великая Европейская война на Беларуси : материалы I Межд. научн.-практ. конф., Скоки, 15-16 декабря 2012 г. / Брестский государственный технический университет ; редкол.: Н. Н. Власюк [и др]. – Брест : БрГТУ, 2013. – С. 75-78.
5. Мемориалы Первой мировой войны. [Электронный ресурс] / Образовательный портал «Новые знания». – Режим доступа: http://ru.knowledgr.com/ . – Дата доступа: 18.11.2015.

Кораблина М.В.
(Российская Федерация, г. Тюмень)

К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (НИДЕРЛАНДСКИЙ ПОДХОД)

Одной из главных проблем современности является поиск подходов к решению важнейшей задачи для каждого этноса, сохранения национальной культуры и историко-культурного наследия. Проблема обостряется, так как культура в эпоху глобализации обрастает совершенно иными смыслами, чувствует и ведёт себя иначе. Под глобализацией мы понимаем объективный процесс возрастания взаимосвязанности и взаимозависимости всех культур, происходящий в силу открытости современного мира и культуры.

В этом контексте актуализируется умение вести продуктивный межкультурный диалог. «Монологовый» режим опасен, так как не позволяет создать качественную коммуникативную среду. Развивавшиеся в прошлом в основном параллельно культурные миры сегодня активно пересекаются, и мы наблюдаем «искрение» культурных кодов и языков, фундаментальных картин мира, ускорение процессов культурной истории» [1, 4]. И если в других областях общий язык находят быстрее, то на культуре глобализация постоянно «спотыкается», поскольку здесь затрагиваются этические, религиозные и иные духовные ценности, и соответственно, возможность «культурного клэша» (С. Хантингтон) значительно возрастает.

Масштабная плюрализация социальной и культурной реальности анализируется во многих научных работах (Н. Федотова, М. Тлостанова, И. Мальковская, Д. Бхагвати и др.). Особенно остро это касается европейских обществ, ставших поликультурными пространствами в результате политики «открытых дверей», где интенсивно пересекаются дискурсы, связанные с плюралистической парадигмой, и сосуществуют различные культурные миры с разными мировосприятиями, традициями и верой. Это приводит к уплотнению поликультурного пространства, к дифференциации культурных различий. Не-Запад активно занимает место в социокультурном пространстве Запада, ежегодно вливаясь в него огромными потоками мигрантов. Прежней не остается ни одна культура, в бытие которой, по словам В. Библера, врываются не низшие или высшие, а «иные существенные смыслы», и все их «ценностные и смысловые спектры оказываются значимыми одновременно», каждый смысл претендует на единственность и всеобщность. Человек оказывается в промежутке различных встречных и пересекающихся смысловых кривых и «теряет комфортное место «точки» [3, 175].

Нам представляется заслуживающим внимания опыт одной из самых территориально небольших стран Европы, но в то же время богатой традициями культуры Нидерландов, в решении такой непростой задачи сохранения своей культурной идентичности и выработке системного подхода к функционированию культуры в новых для неё условиях. Это представляет собой интерес, так как страна одной из первых включилась в процесс глобализации и накопила большой опыт, подлежащий рефлексии. Кроме того, эта культура является, бесспорно, самой эмансипированной и секуляризированной, и важно рассмотреть, что происходит с культурой при таком развитии, оценить возможные риски или, напротив, преимущества.

Ф.И. Минюшев предлагает уйти от разделения культуры на материальную и духовную в сторону феноменологического подхода в понимании природы культуры как целостного явления. Культура – позитивный опыт жизнедеятельности, а человек в своем опыте целостен, поэтому невозможно различить в опыте духовное и материальное. Автор выделяет три вида культуры: повседневную (низовую, обыденную); специализированную (высокую) и популярную (массовую).

Повседневная культура является базовой для других и включает в себя всё то, что необходимо освоить индивиду для того, чтобы стать и быть членом социума. Её содержание составляют ценности (смысловые и инструментальные) и нормы (моральные и правовые), традиции и верования, знания в виде опыта жизнедеятельности, образцы (эталонные), умения и навыки, нужные для жизни в социуме. Атрибуты повседневной культуры разделены на три блока: организационный (ценности и нормы), познавательный (практическое знание, стереотипы, народная мудрость, обыденная эстетика) и трансляции социально значимого опыта [6, 32].

Чтобы быть полноценным членом нидерландского социума, важно осознавать, что все базовые смысловые ценности культуры располагаются на шкале либеральных ценностей и главная из них – свобода, по мнению голландцев, самое большое человеческое и общественное благо. Диапазон понимания свободы в Нидерландах настолько широк, что вряд ли можно встретить в каком-либо другом культурном пространстве подобную гамму. Главной является индивидуальная свобода, подразумевающая свободу совести, мысли, духа, воли, выбора и т.д. Поэтому все свои нравственные идеалы голландцы сосредоточивают на охране прав человека на свободу.

В своё время буржуазная и религиозная революция в Нидерландах совпала с художественным и научным обновлением, и страна получила мощную единую струю эволюционного развития. По этому поводу О. Бенеш резюмирует: «нигде не сотрясались так решительно устои искусства, как в Голландии, и переходный период между двумя великими эпохами породил в Нидерландах произведения, которые пленяют не столько как творения выдающихся мастеров, сколько как свидетельства высокой и разнообразной художественной культуры» [2; 120]. Родилось новое искусство, идейный строй и художественные формы которого отвечали национальному духу страны, ее религиозным и социальным идеалам. Художественная культура пережила свой триумф; были заложены глубокие традиции.

В Голландии очень уважают людей искусства (в одно время здесь на каждую тысячу жителей приходился один живописец; подобная высокая «художественная плотность» не имела аналогов в истории). Почётной профессией занимались целые семейные династии (ван Эйки, Брейгели, Босхи и др.). Высокая концентрация творческих индивидуальностей наряду с другими факторами привела к уникальным результатам: знаковым реформам техники живописи: (Вермеер, Рембрандт и др.); к жанровым реформам (групповой, жанровый портреты, марина, смешение жанров и т.д.); к усложнению изобразительного языка художественных образов; расширению круга тем и образов. В других областях специализированной культуры также произошли «прорывы». Рамки статьи не позволяют нам задержаться на этой теме. К тому же, достижения художественной культуры Нидерландов хорошо освещены, наибольший интерес представляют собой современные технологии сохранения традиций и популяризации культуры и искусства.

Массовая культура Нидерландов представляет собой большой слой, органично формирующийся на стыке повседневной и специализированной культур. Именно здесь задействуются продуктивные технологии, позволяющие активно освоить достижения специализированной культуры.

В культурном пространстве Нидерландов «умышленно» и тщательно продуманно создаётся ситуация «всюдности» культуры (М. Бахтин).

1. Особенностью голландских культурных институтов является их намеренное расположение в важных «артериях» пространства. Это касается в основном музеев, несущих огромную нагрузку по инкультурации масс.

Музей истории находится на самой оживлённой улице Амстердама. Узкую улицу между двумя зданиями музея накрыли крышей, разместив здесь Галерею портретов гражданской охраны XVI-XVIII веков. Так жители города, по сути, ежедневно бывают в музее, просто идя по улице.

Музей Гронингена расположен на искусственном острове в центре канала. Через мост пролегает самый прямой путь к вокзалу и старому городу; ежегодно в музей заходит 2 млн. человек. Такой архитектурный ход соответствует современной музейной амбиции (быть «по пути»). Архитектор А. Мендини считает, что «музей сегодня играет роль схожую с той, которую играла церковь в прошлые века. Это – место для релаксации с уважением к быстро летящему времени. Это также совпадает с намерением освободить музеи, наконец, от риторики и элитарного патернализма искусства» [8; 20].

Знаменитый Рийксмузеум – первый музей в мире, открывший свой филиал в аэропорту (Шипхол – один из самых загруженных в мире) в 2002 году. Между терминалами E и F можно увидеть картины голландских художников золотого века, искусные модели мельниц XVIII века и т.д. Экспозиции меняются не-

сколько раз в году, предоставляя миллионам туристов возможность познакомиться с голландским культурным наследием.

Давней традицией является вкрапление произведений искусства в городской ландшафт; улицы и парки украшены авангардными скульптурами, не «дешёвым масспродуктом». В Гааге ежегодно проходят круглосуточно и бесплатно тематические скульптурные выставки под открытым небом (собираются работы из музеев и мастерских) в оживлённой аллее города. В Лейдене на стенах домов размещены стихи поэтов мира на родных языках. Высокая культура деликатно представлена в самых общественных местах.

2. В качестве другой важной технологии работы с массами следует назвать связывание истории и современности.

Например, наполнение старых домов Амстердама новой культурной жизнью и духом. В доме для взвешивания (1488), историческом символе Нового рынка, располагается Общество старого и нового медиа, где встречаются и обмениваются идеями представители культуры и политики, сферы образования и торговли. В бывшем анатомическом театре проводятся лекции, дискуссии и выставки на тему всех видов коммуникации. В церкви «Де Оде Керк» звучит орган, проходят выставки современного искусства, читаются лекции по истории искусства, музыки и хореографии. Старая церковь с тремя нефами (1325-1350) имеет прозвище «городская гостиная», в прошлом и настоящем – популярное место для встреч.

В средневековой церкви (1470) располагается Музей Университета. В Южной церкви (XVII век) на выставках об окружающей среде и жилищах Амстердама можно ознакомиться с планами градостроительного консульства по развитию города, с макетами, получить буклеты с информацией.

Рядом с Морским музеем стоят старинные корабли, на которых в прошлом совершали романтические путешествия, позднее использовали как транспорт, а сегодня проводят роскошные морские поездки в каютах ВИП. Таким образом, один из главных акцентов современной культуры заключается в создании связей между прошлым, настоящим и будущим, в побуждении к активным размышлениям о смысле жизни, истории, культуры.

3. Технологии воспитания вкуса и уважения к искусству, культуре

Музыкальный театр работает не только для преданной, но и для потенциальной оперной публики. Образовательное отделение при театре организует творческие мастерские, туры и посещения спектаклей большим количеством молодежи. Театр заранее готовит рядового зрителя к просмотру спектаклей: выпускает брошюры, книги с подробными комментариями, размещает информацию (о композиторе, опере и т.д.) на вебсайте, проводит оценку работы и улучшает сервис. Концертный и конгресс центр De Doelen (Роттердам) радикально расширил аудиторию, добавив к классической программе современные направления, детские программы, новые проекты.

Уважение к искусству воспитывается с раннего детства. Массы поощряют к занятиям творчеством. В крупных городах есть библиотеки предметов искусства, где можно позаимствовать художественные работы для проведения домашней выставки. Кинорежиссёр Й. Стеллинг в своем кинотеатре в Утрехте воспитывает вкус публики, показывая разное кино.

4. Одной из действенных технологий является сочетание презентации специализированной культуры с досугом.

Профессиональные театральные труппы активно работают в музеях, школах, в сфере туризма и массовых развлечений. Группа «Первый этаж» занимает публику во время театрально-обеденного круиза «Голландское!». В программе обозначено: «плывём – обедаем – смотрим спектакль – слушаем музыку – танцуем». На борту старого корабля «Принц ван Оранжский» пассажиры погружаются в атмосферу 1920-х годов. Авторы идеи считают, что совместить спектакль с национальным обедом можно (основное блюдо – до спектакля, кулинарная кульминация – богатый выбор десерта). Комедию по специальному сценарию ставит известный режиссёр М. Кингсфорд. В финале – музыкальное путешествие в 60-80-е годы, танцы. Есть много морских театральных круизов с заранее оговоренной темой, костюмами, стилем поведения, меню, музыкой и т.д. Главное – стильная концепция.

Или другой пример. В связи с возрастанием рекреационной ценности лесов и парков в Нидерландах создают благоприятную среду для отдыха; данный подход влечёт за собой изменения не только в размещении насаждений и выборе доминирующих пород – ольхи, дуба, ясеня, сосны, лиственницы и т.д., но и в деликатном включении в природную зону культурных объектов. На территории парка Хоге-Велюве расположили музей живописи (есть работы Ван Гога) и скульптуры. В Совенингене (морском курорте недалеко от Гааги) организуют велотур по музеям и галереям. Маршрут обозначен знаками, начать экскурсию можно в любой точке.

5. Комплексность всех культурно-массовых мероприятий, широкий охват разных категорий масс

Отмечая культурное событие, страна охватывает им всё пространство. Как отпраздновали, к примеру, 400-летие отношений с Японией? Во-первых, ежедневно в течение года в стране происходило что-то, рассказывавшее о связях двух стран, во-вторых, в праздновании были задействованы не только все музеи страны, но и другие площадки: концертные и спортивные залы, школы, библиотеки, кинотеатры, улицы, рынки, сады и парки.

Нестандартные подходы к экспонированию позволили зрителям внимательно ознакомиться с японскими уникальными видами искусства. Была организована работа творческих мастерских, культурный обмен делегация-

ми между городами. В Ботаническом саду представили японское искусство оформления садов, клубы икебаны, бонзай–шоу. Организовали кинофестивали (детский и взрослый). В театре поставили историческую пьесу об опыте голландцев на острове Дешима. Зрители увидели традиционный и современный театр Японии, посетили культурные вечера и шоу. Пробовали национальную кухню; знакомились с японским этикетом.

Спортивные массовые мероприятия привлекли внимание сотен тысяч. Школы и библиотеки проводили программы «Поиграем в японские игры». Информационные киоски подробно консультировали, что и где происходит в стране по теме «Япония». Только в Амстердаме – более 70 мероприятий за год. После такой тотальной культурной «всюдности» не остается ни одного жителя, не знающего, что «суми-ё» – это живопись чернилами.

Отмечают год Рембрандта, подход тот же: все города и площадки задействованы в мероприятиях с полной информационной поддержкой. В основе лежит ясная концепция, понятная разным слоям общества.

Музеи Нидерландов работают по принципу «живого» музея, который становится частью не только досуга голландцев, но и их жизни. Диапазон предложений чрезвычайно широк: вечерние, ночные экскурсии, встречи, концерты в музейных залах, национальные меню в ресторанах музея, кино и т.д. и т.п. Молодому поколению оказывается особое внимание, дети познают серьёзные вещи в увлекательно-развлекательной форме.

6. Доступность и комфортность культурных институтов и мероприятий

Идея о том, что культура и сервис – вещи не только совместимые, но и необходимые, находит в Нидерландах живой отклик, так как тоже работает на достижение цели – охват широких масс качественными культурными продуктами. Музейное обслуживание в стране – на высшем уровне.

Привлекательна и гибкая тарификация музейных билетов. В большинстве музеев вход для детей 5-12 лет – бесплатный. В музеях есть Учебный отдел и Ресурс-центр с информацией не только по фондам и деятельности своего музея, но и других. На Фестиваль искусств Uitmarkt в Амстердаме собираются более 500 тысяч человек, доступ на все спектакли свободный. Обеспечен удобный доступ к большому количеству материалов, электронным каталогам, архивам (бесплатно).

7. Технологии свободного развития субкультур

Нидерландская молодежь не испытывает комплекса гражданской неполноценности и противоречий в процессе гражданской идентификации. Чтобы смягчить социокультурные последствия оппозиции или отрицания, в Нидерландах проводят политику осуществления права на свободное и естественное развитие субкультур, но в рамках общего для всех закона. В результате в недрах субкультур часто создаются продукты высокого качества, гармонично переходящие в слой специализированной культуры.

В культурном пространстве Нидерландов активно используются и другие технологии, позволяющие воспитывать поколение, с уважением относящееся к культуре (традициям). Здесь можно назвать технологии, позволяющие предъявить позицию открытости другим культурам, (проведение культурно-массовых мероприятий, посвященных близким и дальним культурам), так как коммуникация с другими исторически для этноса значима (она не только является источником новых знаний и опыта, но также позволяет нидерландцам постоянно актуализировать «свое» в общении с «иным»). В этом ряду находятся технологии презентации своей культуры миру, координации работы всех звеньев культуры, воспитания бережного отношения к культурному резервуару страны и др.

Нидерланды – государство Культуры, и культурный процесс здесь не производит трагических впечатлений, подобных тем, что представлены в некоторых работах: «ментально-психономическая апатия» (эмоциональная опустошенность и безразличие к происходящему вокруг, утрата остроты восприятия, способности удивляться чему бы то ни было), исчерпание творческих ресурсов и культурная деградация [4, 37]. Или вхождение в сферу культуры нового тоталитаризма, десублимация культурных ценностей и идей, которые ассимилируются действительностью, материализуются и приводятся к товарной форме [5, 74]. Голландец Й. Хёйзинга верил, что «дух не так легко вынести за скобки, как некоторым кажется», «здоровый дух не боится брать с собой в дорогу весомый груз ценностей прошлого». И «если мы хотим сохранить культуру, то должны продолжать её созидание» [7, 20].

ЛИТЕРАТУРА

1. Багдасарьян Н. Г. Межкультурные коммуникации или параллельные миры? / Н. Г. Багдасарьян // Философия социальных коммуникаций. – 2006. – № 1. – С. 4-6.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш; пер. с англ. В. Н. Гращенкова. – М. : Искусство, 1973.
3. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век) / В. С. Библер. – М. : Изд-во полит. литературы, 1991. – 292 с.
4. Джахадзе И. Массовое общество и демократический тоталитаризм: свобода без выбора // Логос. – М.: Наука, 2001. – № 5-6.
5. Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994.
6. Минюшев Ф. И. Социология культуры : учеб. пособие для вузов / Ф. И. Минюшев. – М. : Академический Проект, 2004. – 272 с.
7. Хёйзинга Й. В тени завтрашнего дня. М.: Изд-во «Прогресс», 1992. – С. 257-261.
8. Mendini A. Modern Architecture // Contemporary European Architects. – Koln, 1995.

Косик Ю.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СУЩНОСТЬ ИНТЕРНЕТ-КУЛЬТУРЫСОВРЕМЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

Современная глобальная цивилизация характеризуется активным развитием Интернет-пространства, пользователями которого сегодня являются больше трети населения планеты, однако степень их активности в Интернете разная. Это обусловлено целевыми установками личности: профессиональной, образовательной, досуговой, творческой.Интернет как часть культуры изучается в культурологии в разных аспектах: как элемент социокультурной динамики его исследовали Калимуллин Д. Д., Пелипенко А. А., проблему трансформации института авторства в условиях развития Интернета рассматривала Соколова Н. Л., аксиосфере Интернет-пространства посвящены работы Мартьянова Д. С., Трескинского А. С., феномен социальных сетей в современной культуре рассматривал Шипицин А. И., коммуникативный аспект Интернета исследовали Бакулев Г. П., Ярославцева Е. И., исследования в области Интернет-творчества принадлежат Каргину А. С., проблеме самореализации личности в Интернет-пространстве посвящены работы Южаниновой Е. Р., искусство в Интернете рассматривали ГляковП. В., Афанасьева А. и т. д. На наш взгляд, одной из проблем, заслуживающих пристальное внимание исследователей является формирование и становление Интернет-культуры личности. В процессе профессиональной и образовательной деятельности человека в онлайн-среде требования к его навыкам и принципам работы постоянно повышаются, поэтому проблема формирования и становления Интернет-культуры современной личности особенно актуальна.

В повседневном обиходе понятие Интернет-культуры часто употребляется в значении «культура подачи информации и/или культура общения пользователей в Интернете» [1], что является очень узкой и односторонней интерпретацией. Представитель педагогического подхода Раянов М. Р. интерпретирует Интернет-культуру как использование ресурсов Интернета в образовательных и самообразовательных целях, для поддержания контактов в рамках профессиональной деятельности, умение успешно и целенаправленно осваивать новые технологии и программные продукты с целью поиска, обобщения и использования информации, размещенной в Интернете [4]. Похожая интерпретация Интернет-культуры принадлежит Г. А. Воробьёву, который рассматривал принципы и закономерности построения виртуальной среды в рамках вуза и употреблял термин «IT-культура», под которым понималась культура использования информационных технологий [1].По мнению еще одного представителя педагогического подхода Якутовой Ю. А. Интернет-культура – это культура использования возможностей Сети в процессе межличностного взаимодействия, а также необходимые умения успешного поиска, отбора и применения информации» [5, с. 237].

Как видим, представители педагогического подхода отождествляют Интернет-культуру с информационной культурой. Такая интерпретация не полностью отражает сущность рассматриваемого явления, так как отражает лишь один из компонентов Интернет-культуры – информационную культуру.

В работе Е. С. Ляшенко Интернет-культура рассматривается с точки зрения семиотического подхода и представляет собой «пространство коммуникации людей, обладающее своей системой ценностей, эстетических норм, традиций, системами знаков, символов и смыслов, культурой обмена и хранения информации в нем, культурой взаимодействия пользователей» [3, с. 99]. Данная интерпретация Интернет-культуры является более основательной и системной в контексте рассматриваемой проблемы.

Таким образом, в ходе проведенного анализа литературы по теме исследования было выявлено, что зачастую Интернет-культура воспринимается как информационная культура и рассматривается не системно, что не дает целостного представления о данном явлении. В связи с этим целью данной работы является раскрытие сущности Интернет-культуры личности.

На наш взгляд, Интернет-культура – это часть культуры современной личности, которая характеризует ее как Интернет-пользователя. Помимо навыков использования программного и аппаратного обеспечения, умения поиска информации на поисковых системах и предметных директориях и умения грамотно формулировать поисковой запрос, личность с высоким уровнем Интернет-культуры должна обладать знаниями о функционировании Интернет-пространства, а также уметь анализировать и систематизировать найденную информацию.

Интернет-культура личности также характеризует пользователя с точки зрения его ценностно-мировоззренческих установок, а также применения привил нетикета («net» - сеть), под которым подразумеваются правила поведения и общения на Интернет-ресурсах, традиции конкретного Интернет-сообщества, правила цитирования, допустимость размещения рекламы на определенных ресурсах, особенности форматирования публикуемого материала на конкретном ресурсе и многое другое [6].Личность, характеризую-

щаяся высоким уровнем Интернет-культуры, не будет оскорблять других пользователей, размещать на онлайн-ресурсахзапрещеннуюинформацию, распространять вредоносные программы и спам и т. п.

Еще одной характеристикой Интернет-культуры личности выступает использование в процессе коммуникации или создания контента специальных терминов, аббревиатур, эмотиконов («смайл»; пиктограмма, изображающая эмоцию), акронимов англоязычных выражений (IMHO, RTFM и т. п.), традиционно используемых в онлайн-среде.Помимо этого высокий уровень Интернет-культуры характерен для пользователей, владеющих английским языком, так как более половины всех онлайн-ресурсов в своей основе используютименно его[7].

Личность как субъекта Интернет-культуры можно характеризовать и с точки зрения психологического здоровья. К сожалению, многие пользователи становятся психологически зависимыми от социальных сетей или сайтов знакомств, игровых сайтов, что приводит к возникновению фобий, фрустраций, депрессий. При высокомуровне Интернет-культуры личность гармонично развиваетсяв условиях активного использования Интернет-технологий и не допускает негативного влияния Интернета на офлайн-среду.

Большинство активных пользователей хотя и являются участниками социальных сетей,не все понимают принципы функционирования таких сообществ. Каждая социальная сеть характеризуется определенным типом аудитории и целями взаимодействия пользователей. Например, одной из профессиональных социальных сетей является LinkedIn, где сообщения личного характера не приветствуются. Наоборот, неуместным будет выглядеть деловой подход в коммуникации в социальной сети, предназначенной для знакомств (Flirtic).Таким образом, успешность выстраивания социальных взаимоотношений является важной характеристикой Интернет-культуры личности.

Еще недавно Интернет-среда, которая характеризовалась анонимностью, демократичностью, сегодня претерпевает значительные трансформации в области правового регулирования. Незнание Интернет-права приводит к негативным последствиям: удаление доступа к ресурсу пользователя, нарушившего пользовательское соглашение и даже привлечение к административной или уголовной ответственности. Личность, характеризующаяся высоким уровнем Интернет-культуры, владеет юридическими знаниями и умеет применять их на практике.

Как видим, виды активности личности в сети Интернет достаточно разнообразны (потребление информации, коммуникация, профессиональная, образовательная, творческая, досуговая деятельность) и формирование Интернет-культуры во многомзависит от основного вида деятельности в Интернете.В результате происходит активная культурная интеграция, которая подразумевает высокий уровень знаний (профессиональную подготовку) в области использования Интернет-ресурсов, а также знание и применение правил делового нетикета.

Таким образом, Интернет-культура – часть общей культуры современной личности как Интернет-пользователя. Она включает в себя ценностно-мировоззренческие установки личности;навыки использования аппаратно-программного обеспечения и умение работать с информацией; гармоничное существование личности в условиях активного развития Интернета; навыки коммуникации в Интернет-пространстве; включение в деятельность сетевых сообществ; знания Интернет-права и другие компоненты. Проблема формирования и становления Интернет-культуры личности требует дальнейшего системного изучения, а также имеет большой прикладной потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв, Г. А. Инновации в информатизации современного вуза / Г. А. Воробьёв // Высшее образование в России. Москва. – 2009. - №12. – С. 37-39.
2. Интернет-культура / Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/641441. – Дата доступа: 18.09.2015.
3. Ляшенко Е. С. Семиотический аспект Интернет-культуры / Е. С. Ляшенко // Гуманитарный вектор. Культурология. Чета. – 2011. - № 2 (26). – С. 99 -105.
4. Раянов, М. Р. Формирование интернет-культуры будущего учителя: дис…канд. педагогич. наук: 13.00.01 / М. Р. Раянов. – Самара, 2004. – 204 с.
5. Якутова, Ю. А. Интернет-культура: сущность, структура, основы формирования / Ю. А. Якутова // Научные проблемы гуманитарных исследований. Пятигорск. – 2011. – №9. – С. 235-241.
6. Chiles, D. The Principles of Netiquette. [Electronic resource]. – 31 December, 2013. – Mode of assess: https://books.google.ru/books?id=7ZMGBAAAQBAJ&num=13&hl=ru.
7. Usage of content languages for websites / W3Techs [Electronic resource]. – Mode of assess:http://w3techs.com/technologies/overview/content_language/all/. – Date of assess: 29.09.2015.

Куруленко Э.А.; Ионесов В.И.
(Российская Федерация, г. Самара)

О РОЛИ НАСЛЕДИЯ В СОЦИОДИНАМИКЕ КУЛЬТУРЫ

В онтологии культуры проявляют себя две установки, обеспечивающие её сохранение и обновление. «Стремления, направленные на сохранение, – пишет Э. Кассирер, – не менее значимы и необходимы, чем стремления, направленные на обновление, так как обновление совершается лишь по отношению к устойчивому, а устойчивое может существовать лишь в силу постоянного самообновления. …Задача заключается в том, чтобы связать движение и покой, события и длительность и чтобы воспользоваться одним как средством для выражения другого» [3, с. 124, 129].

Если творчество как механизм преобразования (обновления) культурной системы прокладывает путь, колею, маркирует реальность, оставляет следы, по которым можно двигаться вперёд, то наследие – это то, что уже обследовано, закреплено, узаконено творчеством, оставлено им в виде следов, обозначенной колеи, пройденного культурой пути. Не будь наследия, нам нельзя было бы увидеть то, из чего культура проистекает, откуда и куда она направлена, кем и чем становится, что и как изменяет.

Глядя на следы прошлого, оставленные, прочерченные творчеством, мы не только видим траекторию движения культуры из прошлого в настоящее, но эта траектория помогает нам зафиксировать направленность культурного процесса, т.е. определить возможное развитие событий в будущем. Если творчество есть вторжение культуры на неизведанную территорию, то наследие есть уже опредмеченый опыт этого креативного обследования, т.е. освоенная, завоёванная и преобразованная творчеством действительность.

Не будь наследия, нам не на что было бы опереться, и нечем было бы поддерживать культуру в её креативном освоении реальности. Тому, что призвано изменять и преобразовывать, всегда требуется нечто неизменное, постоянное, т.е. то, чем собственно и можно осуществлять это преобразование. Творчество смотрит в будущее, но опирается на прошлое.

Творчество достигает невозможного с помощью возможного, т.е. посредством того, чем оно уже располагает, что у неё уже наличествует. Культура через творчество делает из невозможного возможное, но средствами самого возможного. Речь идёт о том, что в каждом становящемся есть нечто не становящееся. «Всякое становление вещи, возможно, только тогда, когда в ней есть нечто не становящееся» [4, с. 185]. Именно эта смычка становящегося с не становящимся обусловливает возможность поступательного движения и обустройства культуры.

Для того чтобы что-то менять, всегда необходимо иметь хотя бы немного того, что не меняется и что позволяет своим постоянством что-то изменять и культивировать. Образно говоря, в социальном движении одна нога культуры всегда занесена вперёд (в будущее), другая уходит назад (в прошлое). Движение возможно лишь тогда, когда обе ноги противопоставлены друг другу, и чем дальше мы хотим продвинуться вперёд, тем сильнее мы должны отступить назад. Вспоминается известная фраза, сказанная когда-то Уинстоном Черчиллем: «Чем глубже мы заглядываем в прошлое, тем лучше видим будущее».

При этом к новому, меняющемуся и преобразующемуся – тому, что именуется творчеством – у человека есть стремление. Тогда как к прошлому, сформированному, привычному и традиционному – тому, что именуется наследием – у человека – тяга. Различие состоит в том, что стремление – активное начало культуры, ему всегда нужна воля и креативный порыв. Напротив, наследие – консервативная и меморативная сущность, ему присуще постоянство и неизменность [2].

Здесь таится некая опасность того, что к наследию человек подходит как само собой разумеющемуся явлению. Ведь то, что уже свершилось нельзя изменить, и в силу этого оно уже не требует к себе креативного вмешательства и защиты социума, т.е. прошлое в этой проекции не нуждается в настоящем. Следовательно, оно может уже обойтись без человеческого внимания и участия. Парадокс в том, что любое общество по своему определению анахронично, т.е. формализовано и самоактуализировано прошлым. Всё что наличествует в современной культуре уже в той или иной мере есть манифестация прошлого, устоявшегося опыта, обычая и традиции. Даже самая радикальная инновация не может не воспроизводить прошлое. Как замечает Ортега-и-Гассет: «История это, прежде всего, история коллективных образований, или история обществ, а значит, обычаев… Обычай – это человеческая окаменелость, «ископаемое» поведение или мысль. …Всё социальное всегда – в той или иной мере – давно прошедшее, т.е. засушенное, мумифицированное прошлое… Всё социальное, по сути, анахронично. Быть может, одно из главных назначений общества – служить сохранению, спасению прошлой и безвозвратно ушедшей человеческой жизни. Поэтому всё социальное представляет собой некую машину, механически сохраняющую, консервирующую личную жизнь человека» [6, с. 645].

Мир оформленных в наследии культурных форм, взятых в пределах одной социальной среды, есть завершённая система обозначения завоёванного культурой опыта. Но что такое опыт, «как не переработанная культурой жизнь», служащая побудительной силой для последующих преобразований. «Мы вполне можем предположить, – пишет Э. Сепир, – что то относительное равновесие и устойчивость, которые характерны для развития культуры, в значительной степени обязаны нашему привычному восприятиюю формальных контуров и формальных хитросплетений нашего опыта. Там, где жизнь состоит из проб и экспериментов, когда мысли и чувства выставляют свои костлявые локти из унаследованного запаса сухих, негибких образцов – вместо того, чтобы изящно сгибать их в соответствии с их предназначением, форма неизбежно ощущается как бремя и деспотизм, а не как нежное объятие, каковым ей следует быть» [7, с. 251].

Поскольку наследие есть материальное воплощение переработанного времени и укрощение вечности, через наследие на нас смотрит время и вечность. В силу этого, наследие всегда актуально, оно не устаревает, так же как не может устареть время. Именно окультуренная вечность делает из объектов наследия сугубо постоянные и не устаревающие комплексы. Через объекты наследия проглядывает лик вечности, победы жизни над смертью.

Ещё один аспект темы. Как отмечает Ж. Диди-Юберман: «Память – не орудие, служащее для изучения прошлого, но, скорее, медиум. Медиум пережитого, так же как земля – медиум, в котором покоятся погребённые древние города. Стремящийся приблизиться к своему собственному погребённому прошлому должен вести себя так же, как человек, ведущий раскопки. Прежде всего, не надо пугаться возвращения к одному и тому же, единственному в своём роде, вещному содержанию; надо разбрасывать его как разбрасывают землю, и выворачивать, как выворачивают землю. Ведь вещные содержания – это просто слои, которые придают раскопкам смысл лишь при условии скрупулёзного исследования. Образы, выходящие на поверхность в отрыве от всех прежних связей, подобны украшениям в комнатах, разграбленных нашим запоздалым осмыслением, торсам в галерее коллекционера» [1, с. 154].

Нельзя бальзамировать наследие и рассматривать его «в виде какого-то мировоззренческого кладбища, на котором гниют большие или малые покойники» (Гегель). Наследческая культура подобна истории идей и воплощённых замыслов «по своему существенному содержанию имеет дело не с прошлым, но с вечным и вполне наличным и должна быть сравниваема в своём результате не с галереей заблуждений человеческого духа, а скорее с пантеоном божественных образов», – пишет Гегель [Цит. по: 5, с. 504].

Но следы прошлого можно сохранить и включить в функциональный контекст настоящего, только сделав наследие частью повседневной культурной практики, генератором креативной деятельности и коммуникативной мобильности. В современной быстроменяющейся культуре необходимо последовательно переходить от мумификации истории к живому структурированию памяти и образцов наследия. Слишком быстро инновации вымывают культурную почву традиционной жизни, и слишком медленно прирастают запасы культурного наследия, которое всё больше уподобляется заброшенной свалке и становится заложником техногенной цивилизации.

Всё это позволяет рассматривать наследие не только как способ меморативного и художественного оформления истории, но и как надвременной онтологический императив социодинамики и жизнеспособности культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж.Диди-Юберман. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.
2. Ионесов В. И. Феноменология наследия: императивы традиций и инноваций в меняющейся культуре / Культурогенез и культурное наследие. Серия «Культурология. XX век». – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – С. 545-562
3. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э.Кассирер. – М.: Гардарики, 1998. – 780 с.
4. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф.Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
5. Лосев А.Ф. Самое само. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. – 1024 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Весь Мир, 1997. – 704 с.
7. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э.Сепир. – М.: Прогресс, 1993. – 656 с.

Левая Н.В.
(Украина г. Киев)

К ВОПРОСУ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИНАМИКИ РЕЦЕПЦИИ САКРАЛЬНОГО В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ

Исследование динамики развития представлений о сакральном в европейской художественной культуре XX-XXI веков является на сегодняшний день насущной необходимостью. Актуальность культурологического поиска в этом направлении обусловлена целым рядом причин. Во-первых, данное проблемное поле теснейшим образом соприкасается с одной из наиболее серьёзных глобальных проблем современности – культурным кризисом, истоки которого, по всей вероятности, следует искать в сфере духовных приоритетов носителя культуры. Во-вторых, поскольку на сегодняшний день понятие «европейская культура», в силу мирового распространения христианства (стержня этой культуры), выходит далеко за пределы своей географической локации, очерченная проблематика и в этом смысле приобретает глобальный характер. Наконец, рассмотрение динамики рецепции сакрального сквозь призму художественной культуры (сердцевина которой – искусство – есть зеркало духовного мира человека), позволяет выявить на общем негативном фоне ряд позитивных тенденций, которые со временем могут сыграть решающую роль в преодолении культурного кризиса.

Исследование продуктов художественной культуры XX–XXI столетий с точки зрения отражения в них динамики рецепции сакрального требует определённой методологической обоснованности. На наш взгляд, таким основанием может служить ряд философских, культурологических и искусствоведческих трудов, созданных на протяжении этого обширного периода, которые могут дать представление об основных вехах этой динамики. В процессе анализа этих работ будет нарушаться историческая хронология ради сохранения логики единого концептуального целого.

Стержневое значение для выстраиваемой здесь методологической системы имеет интерпретация О. Шпенглером культуры как живого организма, который рождается, развивается, достигает расцвета, стареет и умирает: «Культуры суть организмы. История культуры – их биография» [5, 169]. Данное положение наделяет культуру статусом живой формы: «Средством для понимания мертвых форм служит математический закон. Средство для уразумения живых форм – аналогия» [5, 35]. Данное определение не предполагает свойств, выводящих культуру из ряда «организмов»: «…не лежат ли в основе всякого исторического процесса черты, присущие индивидуальной жизни?» [там же]. Вместе с тем, словно противореча самому себе, далее в книге О. Шпенглер ведёт речь о понятии души культуры, характеризуя, в частности, культуру Европы как наделённую «фаустовской душой», что побуждает рассматривать её уже как нечто, более сложное, чем просто биологический организм.

На наш взгляд, изложенные положения О. Шпенглера логически дополняются и продолжаются исследованиями сотрудников Московского государственного института искусствознания, разработавших в середине 1990-х годов теорию социальной (социокультурной) стратификации. Центральное место в данной теории занимает феномен картины мира как первейший и уникальный признак, объединяющий сообщества любого масштаба, начиная с наименьших социальных группировок и завершая целыми культурами82. В контексте нашего исследования существенное методологическое значение имеет мнение московских учёных о внемасштабности понятия картины мира: «…в каком-то высшем смысле всякая культура, даже представленная самым малочисленным народом, не выше и не ниже культуры народа многомиллионного, потому что связанная с ней картина мира позволила этому народу выжить, т.е. эта картина мира достаточно хорошо отражала действительность и служила надежным ориентиром для поведения людей данной культуры» [1]. Основополагающим критерием для авторов выступает не масштаб культуры (или субкультуры) и не её статус «центра» или «периферии», а картина мира. Самые разнообразные картины мира (каждая из которых есть в совокупности: мировоззрение + мировосприятие + мироощущение) – явления, вполне равноценные для сопоставления, вне зависимости от масштаба носителя – будь то картина мира целой культуры, которая представляет собой «лицо эпохи» или гораздо меньшие по масштабу субкультуры.

Данное направление мышления позволяет продолжать этот логический ряд, как суживая масштаб до отдельной личности, так и расширяя его до целой нации. При этом масштаб носителя картины мира (во всех случаях это субъект!) не имеет значения и не привносит каких-либо качественных изменений в сущность рассматриваемого явления. Синтезируя утверждения авторов теории субкультурной стратификации с положениями О. Шпенглера, можно сделать следующий вывод: личность как носитель определённой картины мира есть явление внемасштабное, независимо от того, идёт ли речь об отдельной человеческой личности или о целой культуре. От-

---

[82] Полностью аналогичными вышеприведённой теории являются также рассуждения Ю Мурашковского о социальных группах [3]. Сравнительный анализ показывает полное смысловое соответствие понятий «социальная группа» [3] и «субкультура» [1], «культура группы» [3] и «картина мира» [1].

сюда вытекает необходимость интерпретации культуры как своеобразной мегаличности[83]. Таким образом, в процессе анализа отражения динамики представлений о сакральном в художественной культуре Европы, именно такое понимание культуры представляется наиболее целесообразным.

Перед исследователем динамики рецепции сакрального в европейской культуре в общем русле анализируемого процесса предстают две основные тенденции. Первая – непрерывно усугубляющаяся ситуация духовного кризиса, тесно связанная с восприятием доминирующей на сегодняшний день христианской системы сакральных символов (внутренний конфликт веры и знания); вторая – поиск альтернативных путей её позитивного критического переосмысления. Первая предполагает акцентуацию принципиальной несовместимости двух сфер духовной жизни человека – интеллектуальной и интуитивной, ставя знак равенства между процессом познания и грехопадением. Вторая демонстрирует интенсивный поиск путей их объединения, в результате осознания равнозначной необходимости существования этих двух сфер. Указанные тенденции в развитии европейской культуры в полной мере находят отражение в работах швейцарского психоаналитика К. Г. Юнга и русского философа и культуролога А. Ф. Лосева.

Расхождение между верой и знанием – один из главных источников «болезней духа» в европейском обществе – было выявлено К. Г. Юнгом как побочная закономерность в процессе исследования причин разнообразных неврозов. По утверждению учёного, данный внутренний конфликт составлял в период его психоаналитической практики наиболее весомую часть всей панорамы факторов человеческих неврозов. Так, подавляющее количество неврозов, исследованных Юнгом, было вызвано несоответствием традиционных церковных догматов уровню развития современного человека.

Выводы, к которым К. Г. Юнг приходит эмпирическим путём, имеют первостепенное значение для нашей проблематики: впервые насущная проблема необходимости переосмысления сакральной символики была индицирована и зафиксирована как результат анализа эмпирического опыта. Правда, сугубо научными (то есть подтверждёнными экспериментальным путём) данные результаты могут считаться лишь в той мере, в какой сама психология может иметь отношение к естествознанию. Несомненно, что психоаналитические исследования представляют собой нечто отличное от научного эксперимента в обычном его понимании: «Мне достаточно известна позиция науки, чтобы понять, насколько неприятно иметь дело с теми фактами, которые нельзя адекватно и полно усвоить. Трудность этих явлений заключается в том, что сами факты несомненны и неоспоримы и в то же время невыразимы в мыслимых терминах и понятиях», – отмечает Юнг. [6]. Вместе с тем, практическая деятельность учёного показала, что речь в данном случае идёт об особого рода реальности – реальности психической экзистенции человека.

К. Г. Юнгом было установлено определяющее значение в психике человека так называемых нуминозных переживаний[84]. Накопление этих разнородных переживаний в сфере коллективного бессознательного способствует периодическому выведению на этой основе определённых «формул» – религиозных символов и догматов. Если собственно нуминозные впечатления алогичны и отличаются индивидуальной неповторимостью и разнообразием, то в процесс формирования догмата – чем дальше, тем больше – вмешивается логика. Это имеет свои неизбежные негативные последствия: со временем догмат «костенеет». Это создаёт ошибочное впечатление его конечности, безупречности и совершенства. На определённом этапе развития человеческого сознания застывшая «формула» требует очередного переосмысления. В частности, исследования К. Г. Юнга показывают готовность носителя европейской культуры (его подсознания) к переосмыслению феномена сакрального.

Выводы К. Г. Юнга о периодичности чередования накопления нуминозного опыта с последующей его кристаллизацией в систему символов логично дополняются рядом основополагающих положений теории развития художественных систем, разработанной Ю. Мурашковским[85] [3]. В частности, в контексте перспективы исследований рецепции сакрального существенное методологическое значение имеет интерпретация автором проблемы революции и эволюции в развитии общества, определённого движения, системы и т.п. Рассуждения Ю. Мурашковского полностью упраздняют этический смысл, приписываемый этим явлениям и превращающий их соотношение в нечто, напоминающее антиномию добра и зла. Автор остроумно сравнивает данное явление с визуальным восприятием лестницы, демонстрируя относительность этого восприятия: вблизи отдельная ступень лестницы (революция) выглядит контрастно по сравнению с гладким подъёмом (эволюция); с достаточно большой высоты лестничный пролёт уже выглядит как резкий подъём (революция), а отдельные ступени пролёта – как по-

[83] Наше утверждение находит своеобразное подтверждение в психоаналитических исследованиях К. Г. Юнга. Как творец идеи коллективного бессознательного, знаменитый психолог использует в своих трудах понятие «невроз» не только применительно к отдельной личности, но и по отношению к целой нации (показательный пример – анализ невроза Германии, одержимой идеей фашизма).

[84] Данные переживания a priori считаются контактом со сферой сверхъестественного. Термин *нуминозный* происходит от латинского понятия *numen* – знак божественного могущества. Именно так он определяется в работе Р. Отто «Священное» (*Das Heilige*, 1917).

[85] Ю. Мурашковский – консультант-эксперт по теории решения изобретательских задач (ТРИЗ), основанной Г. С. Альтшуллером; председатель совета Латвийской общественной организации ТРИЗ.

степенный, гладкий подъём (эволюция). Иными словами, в зависимости от того, на каком временно́м расстоянии мы наблюдаем то или иное явление, оно представляется нам либо революционным, либо эволюционным.

Теория развития художественных систем, предлагаемая Ю. Мурашковским, важна для нашего исследования ещё и в том отношении, что основные её принципы и закономерности органично транспонируются в поле исследования систем религиозных и могут быть служить действенной методологической основой для исследования динамики рецепции сакрального.

Вопроса диалектической периодичности в смене явлений (природы или общества) касается в своей работе и А. Л. Чижевский, сравнивая эту периодичность с движениями гигантского маятника: «Космос не знает истощения, ему присуща вечная жизнь, обусловленная ритмом, отбиваемым колоссальным космическим маятником. Только одно колебание этого великого маятника заключает всю бездну времени, исчисляемую нами от начала до конца мироздания, которое при следующем колебании начинает свое следующее возрождение и так – без конца! Может быть это принцип, проводимый природою во всех своих проявлениях, и есть та удивительная, затаенная в сокровенных основах мироздания, простота, которую предчувствовали древние, воспели поэты и о которой говорили нам философы» [4, 108].

Путь к возвращению утраченной духовности в большой мере видят сегодня в интенсивном процессе реставрации ортодоксального христианского культа как в католической, так и православной его традиции. К сожалению, это не приводит к желаемым позитивным результатам. Констатированное К. Г. Юнгом противоречие между действующими религиозными догматами и сегодняшним уровнем развития сознания ставит носителя европейской культуры перед необходимостью обновления существующей системы сакральных символов – с учётом современной картины мира. Это подводит к необходимости рассмотрения второй из обозначенных выше двух основных тенденций в общей динамике рецепции сакрального, а именно – процесса поиска новых подходов в восприятии системы сакральних символов.

Неоспоримое методологическое значение для исследования данной тенденции имеет учение о мифе российского философа А. Ф. Лосева. Концептуальным стержнем этого фундаментального труда является идея реальности мифа: «Нужно быть до последней степени близоруким в науке, даже просто слепым, чтобы не заметить, что миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность» [курсив автора. – Н. Л.]» [2]. Невозможно не привести здесь в качестве сравнения высказывание К. Г. Юнга: «Нет ничего превратнее мнения, будто миф есть “выдумка”. Скорее миф напоминает все прочие подлинные образы фантазии, явленные по большей части в сновидениях» [7, 86–87]. Совершенно не случайно теоретический труд философа А. Ф. Лосева имеет целый ряд точек соприкосновения с эмпирически обоснованными исследованиями психолога К. Г. Юнга: изучение разных ракурсов одного и того же явления привело к сходным результатам. Так, своеобразной точкой пересечения в их работах является акцентуация многозначности символа как бледного отпечатка истины. Ключевые понятия мифа у Лосева и архетипа у Юнга во многом пересекаются, что даёт основания характеризовать их как феномены одного ряда. Кроме того, существенными чертами, объединяющими указанные понятия, являются их «до-рефлекторная» и личностная природа.

В целом, стремление А. Ф. Лосева преодолеть пропасть противоречия между верой и знанием выглядит своеобразным ответом на констатированную аналитической психологией проблему – факт кризисного состояния сознания европейца, связанного с переменами в характере восприятия существующей христианской символики. В свою очередь, из самого факта существования учения Лосева вытекает, что миф в старом своём виде уже не может быть для нас реальностью.

Таким образом, фрагментарно рассмотренные в рамках данного сообщения философские, культурологические и искусствоведческие труды, затрагивающие те или иные аспекты проблемы исследования динамики рецепции сакрального носителем европейской культуры, в совокупности своей составляют определённое концептуальное целое в качестве методологической платформы исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жидков В., Соколов К. Искусство и социокультурная стратификация общества // [Электроныий ресурс]. – Режим доступа : http://www.narcom.ru/ideas/common/65.html
2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/read/
3. Мурашковский Ю. С. Закономерности развития искусств // [Электронный ресурс]. – Режим доступу до джерела : http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html
4. Чижевский А. Л. Основное начало мироздания. Система космоса. Проблемы / А. Л. Чижевський // Духовное созерцание. – 1997. – № 1–2. – С. 108–109
5. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. / О. Шпенглер. – Новосибирск : Сибирская издат. фирма ВО «Наука», 1993. – 592 с.
6. Юнг К. Г. Архетип и символ // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://forum.myword.ru/index.php?/files/file/3112-arhetip-i-simvol/

7. Юнг К. Г. Совесть с психологической точки зрения // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Семюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббак; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С.80–98

Листова Т.А.
(Российская Федерация, г. Москва)

ОРГАНИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ РЕЛИГИОЗНО-ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРАЗДНИКОВ НА РОССИЙСКО-БЕЛОРУССКОМ ПОГРАНИЧЬЕ

Снятие с начала 1990-х годов запретов на осуществление религиозной жизни во всем многообразии ее церковного и внецерковного воплощения у разделившихся на три государства восточных славян послужило основой пересмотра всей системы взаимоотношений Церкви, общества и государства, одним из проявлений которых стали изменения в содержании и организации праздников, берущих свое начало в церковном календаре. Необходимость нового подхода диктовалась переменой всего устройства внутригосударственной жизни и сознания граждан, делающими невозможным возвращение к традициям дореволюционного прошлого. Иными стали и сами принципы взаимоотношений общества, государства и Церкви. До революции данную корреляцию можно было обозначить как слияние Церкви и государства с практически полным включением общества в это единство. Послереволюционная политика государства была направлена на полное отчуждение религии от общества. Не искоренив религию как особый тип восприятия окружающего мира, советская власть разрушила складывавшийся веками церковно-приходской уклад, охватывавший все слои населения. Современную ситуацию можно охарактеризовать как диалог Церкви со светскими властями и обществом, в равной мере стремящихся к сближению и одновременно к сохранению своей независимости, своего регламента поведения и привычных мироощущений. Аналогичным образом начал меняться характер проведения и статус религиозных праздников. Органичной составляющей внутригосударственной жизни дореволюционной России было расширение церковной сущности праздников: они вовлекали в празднование мирское населения и постепенно стали неотъемлемой составляющей народной культуры, в то же время церковные мероприятия не оставались вне внимания государства. Причем, если первая корреляция с начала христианизации шла по пути полного и органичного слияния, позволяя говорить о единой церковно-народной культуре, то симбиоз веры народа и государственной власти, даже при официальном подтверждении его существования, постепенно к началу XX в. терял свое значение.

Тема настоящего доклада – особенности современного возрождения религиозно-общественных праздников и характер взаимодействия трех традиционных составляющих – Церкви, общества и государства в организации и проведении праздничных мероприятий, в конечном итоге – в реорганизации праздничной культуры. Материалом для исследования послужили полевые материалы, собранные на протяжении последних 15 лет в регионе российско-белорусско-украинского пограничья. Судя по воспоминаниям местных жителей и данным местных архивов, в 1920-е годы в большинстве мест нашего региона церковно-приходская жизнь функционировала если и не в полном объеме, то с сохранением основных элементов, в том числе в проведении религиозных праздников. Активная антирелигиозная борьба в 1930-е годы и ВОВ привели к ослаблению или полному исчезновению церковного элемента в жизнедеятельности общества.

С политической точки зрения территории нашего региона – это окраины, а, следовательно, земли, являвшиеся ареной постоянных войн, перехода из рук в руки, что не могло не способствовать формированию некоторой переходной по культуре зоны, что отразилось на формировании всех аспектов жизнедеятельности, в том числе и на духовной культуре. Маргинальную зону представлял собой этот регион и в отношении влияния и значимости и православного, и католического вероисповеданий. В большей мере это касается белорусских земель.

В целом к началу 1990-х годов сохранность православных праздников была далеко не равнозначна в масштабах нашего региона. Изменения в политическом устройстве трех православных государств кардинально поменяли отношение светской власти не только к Церкви, но и ко всей системе ее функционирования в государстве. В русле новой политики государственные структуры включились в дело возрождения народной культуры, в том числе ее религиозных составляющих. В результате современная ситуация в очередной раз показала парадоксальность нашей истории. В советское время в обязанности работников культуры входило постепенное вытеснение традиционных обрядов и обычаев, как правило, проникнутых духом православия. Начиная с 1990-х гг., как и и в настоящее время, перед ними стоит задача прямо противоположная.

Беседы с работниками культуры разных уровней, а также изучение различных форм организации их работы и ее продуктивности, позволяют сделать предварительные выводы. В позиции всех служащих, так или иначе по роду деятельности связанных с областью духовной жизни народа, в их активности одним из определяющих факторов, кроме установок свыше, являются личные взгляды, степень собственной убежденности в необходимости воцерковления общественной жизни, в постепенном приобщении народа к православным ценностям. С разной степенью активности служащие государственных учреждений пытаются возродить обрядово-праздничную культуру, для чего собирают местные материалы или же, при отсутствии таковых, привлекают всевозможные разработки, научные или научно-популярные труды, в которых дается некий инвариант этнической культуры. Такая работа приносит положительные, хотя подчас и запоздалые результаты, однако она же показывает и ущербность попыток возрождения православных праздников без наполнения их вновь глубоким религиозным содержанием. Утеряна гармоничная целостность традиционной культуры народа, который воспринимал мир и себя в нем религиозно. К тому же инсценированные и заорганизованные праздничные мероприятия, приуроченные к тому или иному дню церковного календаря, имеют часто одноразовый характер. В результате вся масса лиц, бывших в традиционной культуре участниками, превращается в зрителей. Люди хотят праздника, все с радостью и благодарностью вспоминают «устроенные» праздничные мероприятия, но при отсутствии энергичного руководства обрядовым действом возвращения к традиции не происходит.

Безусловно, церковь соучаствует в попытках возрождения православной культуры не только в храмах, но и вне их, стремится к восстановлению традиционной приходской жизни, но обнаруживается масса сложностей, препятствующих слиянию ее усилий с действиями светских учреждений. Кроме того, со стороны потерявшего вкус к традиции населения далеко не всегда ощущается встречное желание воспринять и вернуть к жизни свою же культуру. Приходские церкви мало занимаются миссионерской работой, куда входит и восстановление праздничного календаря как органичной части праздничного наполнения повседневной жизни мирян. Священники, отчасти из-за нехватки времени, отчасти из-за убеждения в том, что паства сама должна приходить в церковь и приобщаться к ее канонам, не идут в народ с религиозно-просветительской деятельностью, редко делают попытки выводить праздник за стены церкви. Потеряна традиция свободного контакта с мирянами, люди отвыкли от церкви, некоторые далеки от религии вообще и не видит смысла возвращения к религиозным нормам жизни, не всегда местные власти склонны приветствовать церковные инициативы. Активному содействию церкви в восстановлении народной православной культуры мешают и часто встречающиеся опасения священнослужителей оказаться пособниками народных суеверий. «Суеверий много. Вот Спас яблочный, медовый, а ведь Спас один – Спаситель. Разве это не суеверие?» (пос. Езерище Городокского р-на Витебской обл. 2010 г.).

С 1990-х годов эмпирическим путем начались поиски оптимальных вариантов возвращения православия в праздничную жизнь народа, но далеко не всегда они были удачны. Обычной становится ситуация, когда основные церковные праздники одновременно отмечались и обычным порядком в храмах, и выносились на внецерковное пространство городов и сел стараниями работников культуры. Так, в начале 1990-х годов в подмосковном городе Ступино местные власти пасхальное действо перенесли на центральную площадь города, в него были включены элементы богослужения и поздравления от Церкви и от городских властей. Желание вынести церковную службу за стены храма, придать празднику характер общегородского, то есть праздника всех жителей, объяснялось спецификой настроений тех лет. Это была своего рода демонстрация полученной свободы различных взглядов, свободы от единственной и постоянно давящей на умы и поведение идеологии. И ярче всего эта демонстрация обретенной свободы могла проявиться во всеобщем устройстве запрещенных ранее, но празднуемых тихо в семьях, считающимися традиционно частью своей этнической культуры, церковных праздников. Нельзя сказать, чтобы публичное празднование Пасхи получилось удачным. Попытка придать ему более гражданский характер противоречила сохранившему в мироощущении народа чувству сакральности этого дня, его связи с церковным богослужением.

Как правило, современные формы приобщения народа к православным праздникам предусматривают включение компонентов традиционной культуры народа. Одним из основных праздничных комплексов, разработкой и организацией которого занимаются работники культуры, является круг рождественских праздничных дней. Однако в значительной степени у жителей региона утеряно понимание высочайшего христианского статуса Рождества, о чем свидетельствуют наши наблюдения, об этом же можно услышать от работников культуры, особенно тех, кто сам начал соотносить свою жизнь с учением и установлениями церкви. Эти без преувеличения подвижники народной культуры предпринимают поиски путей соединения церковной и внецерковной местной праздничной традиции, наполнения праздника христианским смыслом. По словам работника культуры из дер. Ляды, подготовившей с детьми рождественский репертуар, «Рождество стали [отмечать] с появлением церкви, а так у нас Каляды, с 6 на 7 раньше взрослые ходили [калядовать]. В этом году мы пошли на Рождество с детьми, сначала в церкви выступали со своими песнями и сти-

хами, посвященными Рождеству. Сценки сделали: царь Ирод, три пастуха – волхвы. Потом поехали в клуб, переоделись и поехали колядовать, но решили только по родственникам, а то мало ли что. А некоторые были обижены, что не заехали. Песни пели и рождественские» (Дубровенский р-н Витебской обл. 2010 г.).

Устройство зрелищных мероприятий, посвященных Рождеству, довольно характерно и для других приграничных районов Беларуси. Сценарии их составляются обычно из трех компонентов: церковной истории, местных традиций и сведений из Интернета, касающихся, в основном, белорусской народной культуры. Для белорусского пограничья даже для районов с абсолютным преобладанием православного населения, характерно также праздничное выделение работниками культуры дня католического Рождества, причиной чему являются не только его установленный государством статус, но и сложившееся веками в Беларуси признание правомочности обеих религий, многочисленность конфессионально-смешанных семей. Большинство православного населения не включают 25 декабря в круг своих религиозных праздников, тем не менее, некоторое религиозно-этическое выделение его характерно и для многих православных. «На 25 декабря ничего не делаем, мероприятий нет. Но все равно к этому дню с уважением относимся. Работы всякие – резать, колоть, пилить – не делаем. (То есть относитесь как к крупному религиозному празднику?) Да». (д. Холомерье Городокского р-на Витебской обл. 2010 г.).

Современные тенденции взаимодействия светских и церковных структур постепенно приводят к тому, что праздничные мероприятия, организованные церковью, проводятся с помощью государства. Типичной можно считать ситуацию в г. Себеже Псковской обл., где для рождественского представления, организованного воскресной школой, город предоставляет самый большой зал, здесь же с программой духовного пения выступают и работники Дома культуры (Псковская обл. 2010 г.). В основном безуспешными оказались попытки совместить рождественские и новогодние детские елки. Основная трудность – разница календарного времени: основная часть зимних школьных каникул приходится на пост. Другая причина – устоявшаяся за советское время традиция организации детских праздников с непременными Дедом Морозом и Снегурочкой, то есть персонажами, не входящими в православную картину рождественского торжества, что многим священникам кажется несовместимым с духом христианского празднования.

Работа сотрудников культуры и образования по возвращению религиозного наполнения праздничных дней включает и разные формы приобщения детей к традиционной культуре. Наиболее распространенный вариант – ставшие обычными задания школьникам сделать рисунки на тему того или иного церковного праздника, прежде всего, Пасхи. Те рисунки, которые мы видели в разных областях России и Беларуси свидетельствуют о том, что дети в основном, представляют, о чем идет речь и, как правило, передают в рисунках атмосферу радости. Это, в свою очередь, наглядно свидетельствует о том, с каким настроением этот день встречают в их семьях.

Кроме устройства торжеств и мероприятий в дни православных праздников светские власти предпринимают и другие меры по православному воспитанию молодежи, постепенному приобщению ее к нормам православной культуры и этики. Один из наиболее распространенных вариантов такой политики – отмена или ограничение Домами культуры положенных дискотек и увеселительных мероприятий в предпраздничные дни, прежде всего – Пасхи.

Активное включение светских властей в возрождение народно-православной праздничной культуры особенно характерно для регионов, наиболее пострадавших от политики воинствующего атеизма. К таковым относится, например, Витебская обл. Причем, потеря не только церковной, но и внецерковной праздничной традиции бывает настолько существенна, что работу по ее возрождению работникам культуры приходится начинать с нуля. «На Яблочный Спас ездили в деревни, в одной 5 человек, в другой 13. Мы им рассказали, какой бывает Спас: медовый, ореховый, яблочный. Привезли им из Дубровно свяченые яблоки, частушки про яблоки, приговорки. (Так они сами не помнят?) Может, они и не знают, но мы стараемся до них донести, рассказать. И как 14 августа мак светят на Маккавея. Все хотим рассказать» (д. Баево Дубровенского р-на Витебской обл. 2010 г.). Даже при отсутствии священнослужителей такие мероприятия могут включать попытки показать нераздельность церковной и внецерковной традиции празднования. «Праздник Веселый Спас. Приезжали методисты из ДК, ходили, освящали яблоки, но без батюшки. Моя мама рассказала о празднике как старейшая. Она рассказала о Преображении, так как Спас – это все-таки языческий. Мы показали небольшое представление, я заранее напекла пирогов с яблоками. Бабушки пришли. Посидели, поговорили» (д. Ляды Дубровенского р-на Витебской обл.). В некоторых местах кроме организации совместных празднеств работники культуры просто оказывают помощь церкви и дают возможность жителям района приобщиться к церковным службам. Так, по словам сотрудницы Отдела культуры г. Городок «на Пасху я организую транспорт, вожу священника по деревням. Молебен в основном в Доме культуры. Туда приносят освящать. Это обычно в понедельник. И уезжаем в следующую деревню. Так же делаем на Крещенье» (Витебская обл. 2010).

С начала 1990-х годов активно реализуется стремление государства вернуть Церковь в духовную жизнь народа, в том числе и его светскую праздничную культуру. Одно из направлений этого курса – привлечение Церкви к освящению гражданских праздников и особенно важных мероприятий, в том числе и тех календарных праздников, проведение которых в советское время находилось в ведении отделов культуры. Причем, при устройстве таких праздников организаторы мероприятий вполне корректно учитывают степень уместности освящения его Церковью. Как правило, церковный элемент включается и в набирающие популярность Дни города или села. Причем присущая данным мероприятия эклектика в содержании и составе участников – это отражение реальной жизни современного общества, его идеологической многослойности и одновременно взаимной терпимости к чужим взглядам и предпочтениям.

Возобновлена традиция проведения окказиональных праздников. В основном, это организация внехрамовых церковных служб по случаю каких-то бедствий, прежде всего молебствий по случаю засухи, которая и сейчас может нанести непоправимый вред хозяйству. К сожалению, все чаще встречается организация церковных мероприятий по еще более печальным случаям, что, судя по официальной статистике, можно назвать симптоматикой нашего времени. Имеются ввиду самоубийства, число которых в некоторых местах заставляет местных жителей усматривать их причину не только в чисто бытовых или психологических факторах, но и в создании негативной духовной атмосферы, улучшить которую возможно лишь путем содействия церкви. Так, в с. Любовшо Красногорского р-на Брянской обл. (зона активной радиации после Чернобыльской катастрофы) при числе жителей где-то около 1000 человек, за два года (2006-07) покончили с собой около 30 человек, среди них и пожилые люди, и 10-летний школьник. После этого жители попросили главу администрации привлечь церковь для освящения местности.

В завершение отмечу, что возможности сближения светского и религиозного начал в организации праздничной культуры и результативность этого процесса ограничены определенными рамками, поскольку, как часто подчеркивают представители обеих структур, и в Беларуси, и в России Церковь официально отделена от государства.

Лойко А.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КУМУЛЯТИВНЫЕ РЕСУРСЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ ПЕРЕХОДНЫХ ЭПОХ

Беларусь находится в культурном пространстве Европы. Это означает, что страна находится в пространстве, имеющем специфические особенности эволюции. С точки зрения социальной психологии к культуре, как и к отдельному человеку, применимы категории нелинейной динамики социальных настроений в контексте понятий оптимизма и пессимизма. Сочетание этих психологических компонентов в условиях рыночной экономики все время держит индивида и культуру в определенном напряжении ожиданий кризисного сознания. В сфере политики элементы кризисного состояния формирует предчувствие наступающей катастрофы в виде мировой войны, разрыва эпох. Пик господства общественного кризисного сознания в Европе пришелся на конец XIX столетия, когда в философии доминантной стала идея разрыва эпох. В этом разрыве ключевую роль играл нигилизм, основанный на социал-дарвинистском прочтении достижений биологии в свете таких понятий как борьба за существование, воля к власти, Бог мертв и мы его убили (Ф. Ницше).

До XIX столетия белорусская культура развивалась в сложных условиях постоянных войн в европейском регионе, которые уничтожали ее население, разрушали инфраструктуру, особенно в XVII столетии. Но это были условия, когда люди могли еще надеяться на Бога, и когда Беларусь еще была самостоятельным государством в форме конфедерации Речи Посполитой. Раздел Речи Посполитой между Российской империей, Пруссией и Австро-Венгрией создал конфигурацию более мощного противостояния политических интересов в Европе. В предчувствии экстремального периода белорусской истории покидали Родину такие ее представители, как К. Огинский. Покидали, выражая свои чувства музыкой, поэзией, ностальгией. Но они не могли вывезти в безопасное место инфраструктуру белорусской культуры.

Подобная ситуация характеризовалась уходом из пространства белорусской культуры оригинального социального слоя магнатских семей, сформировавшегося в эпоху Возрождения на основе частной собственности на землю, стремившегося соответствовать культурным традициям светской Европы. На базе родовых имений возникла инфраструктура архитектуры оборонительного замкового типа. В последующем она трансформировалась в инфраструктуру дворцово-парковых ансамблей [1]. Финансовые ресурсы маг-

натских семей были настолько значительными, что под влиянием идей Возрождения, Просвещения оказывалась спонсорская помощь и поддержка отечественным мыслителям, книгоиздателям, строились каналы, мануфактуры, дороги, обустраивались малые города. Речь идет о каменной, кирпичной застройке городской черты.

Города приобретали статус самостоятельной культуры со свойственной ей экономической деятельностью, урбанизированным пространством. Этому способствовала политика закрепления населения за конкретной техногенной топонимикой. Городская черта была предоставлена общинам еврейского, польского, татарского населения. Каждая из общин занимала свою культурную нишу с сопутствовавшей ей инфраструктурой. В языковом сегменте городской жизни доминировал польский язык. В результате произошла полонизация определенной части белорусского населения. Речь не идет об этнической, я языковой полонизации. На эту особенность обращают внимание сами польские исследователи, в частности, на примере А. Мицкевича [2. С.3]. На межкультурной основе этнических и религиозных общин в белорусских городах и местечках сформировалась атмосфера творческой лаборатории [3].

Творческой атмосферой выделялись Витебск и Минск. К XIX столетию они стали крупными центрами современного искусства. В случае Витебска творческая лаборатория находилась в центральной части городской черты. Минск характеризовался большим разнообразием использования творческих ресурсов культурного пространства. Кроме центральной городской части важную роль играла пригородная местечковая культура, которая генерировала талантливых художников. Благодаря переходному фактору местечковой культуры в минском и гродненском регионах более активно формировалась атмосфера интеграции элитарной культуры в тематику народной среды. Для многих писателей и поэтов стала обычной творческая атмосфера белорусско-польского двуязычия. Представлявшие интересы этнических поляков на Беларуси поэты и писатели, за что им нужно отдать должное, всячески поддерживали стремление белорусской культуры быстрее определиться с аутентичной языковой основой. Особенно значима роль А. Ожешко в Гродно.

Ограниченный городской чертой Витебск оказался во власти общеевропейской эволюции европейского изобразительного искусства. В актуализации искусствоведческих ресурсов города огромную роль сыграл И. Репин. Он способствовал формированию инфраструктуры изобразительного творчества. Ее основу стало представлять художественная школа, созданная Ю.М. Пэном [4]. Эта школа отошла от канонов классического искусства. Художники стали искать новые формы презентации реальности и новые формы активизации чувственных и абстрактно логических ресурсов мировосприятия человека в экстремальных условиях техногенных перемен, динамичной по содержанию ситуации рождения эпохи модерна. Этой городской школе художественного модерна предстояло стать в миграции частью парижской школы европейского изобразительного искусства. На ее основе стали возможными оригинальные творческие проекты, в первую очередь, русские сезоны в Париже, организованные С. Дягилевым и уроженцем Беларуси Л. Бакстом. Это была первая волна миграции, обусловленная периодом предвоенных лет, предшествовавших первой мировой войне [5].

Вторая волна миграции творческой лаборатории из Витебска произошла в советский период. В этом городе на уровне штучного продукта закладывалась профессиональная основа художников при участии не только практиковавших художников, например, К. Малевича, но и склонных к теории специалистов в области эстетики. В результате витебская творческая среда обусловила формирование уникального феномена М. Шагала, завершившего творческий путь в Париже. При этом преемственную основу современное городское искусство Беларуси смогло сохранить в аутентичном пространстве рефлексии. Эту преемственность обеспечил феномен М. Бахтина, поднявшего в своих работах актуальные вопросы коммуникации, средневековой эстетики, герменевтики, карнавализации культуры. И практически сразу получила реализацию многоплановая эстетика промышленного дизайна, художественных литературных решений. Витебск в советское время стал одним из центров дизайнерской деятельности, интегрированным к задачам текстильной, швейной промышленности. Именно этот практический ресурс позволил уже в условиях постсоветской Беларуси создать в стране целое направление дизайнерской деятельности, связанное с функционированием центров моды, школ архитектурного и ландшафтного дизайна, дизайна упаковки, промышленного, строительного, компьютерного дизайна. Важную роль в реализации этой прикладной стратегии сыграло то, что кроме Витебска эстетическая тематика была активно представлена в Минске [6], в том числе в политехническом институте. На этот акцент образования архитекторов обращает внимание В.С. Степин [7. с. 382.]. Речь идет о функциональном дизайне, учитывающем культурные предпочтения и привычки потребителя. Особенно важны эти институциональные особенности для национальной экономики в условиях глобализации и диверсификации экспорта.

Как видим, изобразительная художественная традиция Беларуси смогла сохранить в экстремальных условиях переходных эпох свою конструктивную основу, и приобрела новые грани дизайнерского воплощения. Не менее интересной является свойственная художественной культуре Беларуси традиция работы с

книгой. Практически в каждом дворцово-парковом комплексе Беларуси их владельцы считали за честь держать богатое собрание книг, древних рукописей. В этих библиотеках они работали, но главное состоит в том, что на их основе формировалась и культивировалась уникальная культура интеллектуального пространства рефлексии. Этой культуре был очень близок романтизм. Уже в XIX столетии эта культура генерировала феномен патриотической образованной молодежи, склонной к чувственному восприятию родной истории, природы, ориентированной на получение университетского образования. Патриотизм стал доминировать над научными интересами. В результате демократические настроения не всегда соответствовали социальной реальности Российской империи. Одни из молодых людей оказались в ссылках, в том числе А. Мицкевич, другие, как И. Домейко, Н. Судзиловский-Руссель, оказались в различных регионах мира, где они достойно представляли Беларусь.

К началу первой мировой войны фонды частных библиотек, находившихся в дворцово-парковых комплексах стали значительно беднее, о чем писал Е. Карский, который параллельно с этнолингвистическими исследованиями проводил исследования текстов в библиотечных фондах не только столичных российских городов, но и в Слуцке. В постсоветский период развития национальной культуры восстановление книжных фондов стало одним из ключевых направлений деятельности библиотек Беларуси. В этих целях активно используются компьютерные технологии сканирования оригинальных текстов, перевода их в электронную форму массовой доступности. Сами книги за счет создания в пространстве библиотек необходимых для них условий хранения, приобрели возможность длительного хранения. Ведется активная поисковая работа в библиотечных фондах других государств и среди частных коллекционеров. Используется механизм спонсорской деятельности, а также механизм приобретения национальных книжных реликвий во время аукционов с участием спонсорской поддержки. Важную роль играет механизм передачи культурных ценностей из семейных собраний. В Беларуси сформирована практика реализации раритетных изданий, содержащих информацию о стране, самой книге, ее авторе, или авторах, истории ее нахождения в различных межкультурных пространствах. Эти книги вернули в пространство белорусской культуры фамилии поэтов, писателей, художников, архитекторов, дизайнеров. Во многом это стало возможным в свете парадигмы, трактующей культуру не только как этнический, а полиэтнический национальный феномен. В подобном контексте близкой белорусскому читателю стала новолатинская поэзия Н. Гусовского, написанные в литературном жанре хождений путешествия уроженцев Беларуси в святые места, в различные регионы и страны. Большую роль в реализации этого подхода сыграл А. Мальдзис. В пространство отечественного искусства вернулись фамилии и творчество многих художников, мыслителей.

Феномен инфраструктуры классической белорусской культуры дворцово-парковых комплексов тесно интегрирован с направлением театральной жизни представителей магнатских семей. Одним из элементов их жизни в пространстве культуры было строительство здания для театра, создание театральной труппы. Профессиональный уровень частных театральных трупп в Беларуси был настолько высок, что составил основу формирования театральных трупп в Варшаве, Санкт-Петербурге. Получившие в восточных регионах Беларуси в конце XIII столетия в свое владение дворцовые комплексы российские чиновники и генералы старались сохранить местные театральные традиции. Одним из крупнейших центров культуры в Гомеле стал дворцовый комплекс Румянцева -Паскевича.

Театральная культура Беларуси в пространстве модерна прошла сложный путь эволюции. Основной механизм преемственности она нашла в народной основе творчества Я. Купалы, Я. Колоса. Сохранили преемственность классические формы оперного, балетного, симфонического искусства. В свете новых реалий культурного пространства все большую значимость приобретают классические формы элитарной белорусской культуры, наполненные не меньшей патриотической направленностью. Это особенно наглядно в свете прилагаемых государством усилий по реконструкции уникальных усадеб, ставших творческими лабораториями для таких мастеров, как К. Огинский, В. Ванькович, С. Монюшко.

Визуальную целостность белорусской культуре придает архитектура и сопровождающий ее ландшафтный дизайн. Эта целостность формировалась исторически без единого проекта в атмосфере входивших в активный контакт христианских культур, европейского ренессанса, барокко, классицизма, неоклассических вариаций советского периода истории. Главное, что современным городским властям удалось сохранить целостность архитектурного пространства городов, придать им респектабельный вид европейской чистоты, аккуратности. Подобные перемены происходят и в черте сельских поселений. Особая роль закрепилась за системными архитектурными комплексами исторической направленности, в первую очередь речь идет об исторических архитектурных комплексах, находящихся в Мире и Несвиже.

Сохранить визуальную целостность белорусской культуры было очень тяжело в условиях периодических разрушений, вызывавшихся боевыми действиями армий на территории страны. Определенная часть инфраструктуры была уничтожена в советский период истории в рамках борьбы с религией. За короткое историческое время государство вместе с православной церковью и католическим костелом приложило

максимум усилий для воссоздания духовной инфраструктуры так необходимой верующим. Это стало возможным только потому, что культура и государство культивируют единую идентичную основу национального мировосприятия исторического наследия белорусов.

Механизмы культурной преемственности восстанавливаются и в общественном сознании белорусов через диалог светских и религиозных институтов общества на уровне социальной работы, образования. Так, в Белорусском национальном техническом университете на постоянной ежегодной основе проводится фестиваль «Радость Пасхи», в рамках которого проводятся патриотические акции, приуроченные к значимым событиям истории. 2015 год ознаменовался 70-летием Победы советского народа в Великой Отечественной войне, 70-летием окончания второй мировой войны. Культурное наследие Беларуси в свете этих событий является гарантом исторической памяти [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Лакотка, А.І. Уводзіны. Класіцызм – вяршыня архітэктуры даіндустрыяльнай эпохі / Архітэктура Беларусі. Нарысы эвалюцыі ва усходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце // А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. Т.3. С. 5-68.
2. Mickiewicz, A. Pan Tadeusz / A. Mickiewicz. – Wroclaw, Warszawa, Krakow, Gdansk. – 1981.
3. Максимович, В.А. «Базисные» и «периферийные» основания традиции в национальной культуре и художественном творчестве / Философские исследования. 2014. Выпуск 1. С. 235-247.
4. Ле Фоль, К. Витебская художественная школа (1897-1923) / К. Ле Фоль. – Минск, 2007.
5. Счастный, В. Художники парижской школы из Беларуси / В. Счастный. – Минск, 2012.
6. Ладыгина, А.Б. От скрипки к эстетике / А.Б. Ладыгина. – Минск, 2012
7. Синтез философии, науки, культуры. К 80-летию академика В.С. Степина. – Минск, 2014.
8. Духовные ценности и историческая память: к 70-летию Победы. – Минск, 2015.

Лойко Л.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ В РАЗЛИЧНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Славянские племена кривичей, дреговичей, радимичей, составившие основу белорусского этноса, культурное и государственное строительство начали в цивилизационном пространстве Восточной Европы, основу которого представляляла византийская культура с характерными для нее особенностями античного наследия, православия [1]. При этом белорусы опирались на фольклорную основу народной мудрости, духовного мировосприятия, искусства. Их мировоззрение строилось на мифологии и политеизме. Они поклонялись небу, которое называли Сварог (верховный владыка вселенной, своего рода прабог). В Ипатьевской летописи сказывается, что «и после (после Сварога) царствовал сын его именем Солнце, его же наричають – Дажбог... Солнце-царь, сын Сварогов, еже есть Дажбог, бе бо муж силен». Кроме Дажьбога у Сварога-неба был еще один сын – бог огня и молний Сварожич, позднее Перун.

Перун занимал исключительное место в воззрении древних славян еще и потому, что он был для них первоначально полифункциональным божеством: он – бог небесного пламени (грозы) и земного огня, воспринимавшегося как небесный дар, дождевых облаков, ветра и бури. Только позднее такое интегративное божество распадается на целый ряд отдельных богов, а его главной функцией становятся гром и молнии. Высокий и статный, с длинными черными волосами и золотой бородой разъезжает Перун на колеснице по небу и разит нечестивых стрелами из лука (стрелы – это молнии, а радуга – лук).

В древнеславянской мифологии Солнце играет не только космогоническую, природорождающую роль, но и нормативно-нравственную. Оно дает свет – и исчезает темнота, оно дает тепло – и отступает холод. Оно может наказать засухой, наводнением и т.д. У Солнца было двенадцать сыновей (месяцев) и две сестры-Зари (утренняя и вечерняя). Позднее богиня Заря трансформировалась в богиню Ладу.

Времена года так же отождествлялись с божествами. Весна называлась Лялей, лето – Тетей, осень – Житенем, а зима – Зюзей. Ляля – это красивая девушка, ее обычно просили, чтобы она способствовала будущему урожаю. Тетя представлялась красивой женщиной, которая олицетворяла плодородие, убранный урожай. Житень изображали пожилым мужчиной с тремя глазами. В его задачу входил осмотр убранных полей. Если он замечал бесхозяйственность, например колоски на поле, то он их собирал и относил на те участки, где было убрано чисто. На следующий год у первого неурожай, а у второго – наоборот, обильная жатва. Зюзя – старик с седыми бородой и волосами, живет зимой в лесу. Его появление в селе предвещало

лютый мороз. Чтобы смилостивить Зюзю, наши предки в рождественскую ночь оставляли на столе горшок с кутьей.

Белорусы видели причину развития окружающего мира во взаимодействии мужского и женского начал. Поэтому кроме Перуна, творящего грозу и дождь, у славян был и бог Ярило – покровитель любви и браков. От него зависели погода, урожай, счастье и благосостояние людей. И в наше время в Беларуси Ярилу представляют красивым и молодым, объезжающим поля весной на белом коне в нарядной светлой мантии (отсюда весенние посевы называют яровыми) и дарующим людям урожай:

А дзе ж ён нагою –
Там жыта капою.
А дзе ж ён ні зірне –
Там колас зацвіце.

Важное значение в миропонимании наших предков играл Волос (Велес) – покровитель скотоводства. В договоре с греками Святослав клялся Перуном и Волосом – "скотьим" богом. Особое место занимало и поклонение божеству Купале. В купальскую ночь (с 24 на 25 июня) жгли костры, прыжки через которые избавляли от всевозможных недугов. По сей день в народе считается, что лекарственные травы, собранные в этот день, обладают особыми целебными свойствами. Если после Купалы солнце поворачивалось на зиму, то с приходом Коляды (зимнего солнцеворота) возрождалась надежда на оживание природы весной. Стол для ужина в колядную ночь накрывали по-особому: под скатерть клали сено. По длине вытянутых из него былинок можно было судить о будущем урожае. А по оставшимся на столе семенам трав заключали, что если большинство черных, то следует ожидать урожая гречихи, если светлых, то – ржи, пшеницы, ячменя и овса.

С особым почитанием белорусы относились к дубу, как к самому крепкому и долговечному дереву. Вековые дубы ограждались, так как они считались жилищем бога-громовержца Перуна. В языческую эпоху деревянная статуя Перуна стояла под дубом, перед которым на жертвеннике всегда горел огонь. Этот огонь чтился как особое божество – Знич. Из летописных источников известно, что в Вильно в языческие времена существовал храм, где поклонялись огню – Зничу, который был погашен только с принятием христианства. Огонь наделялся особой плодородящей силой, творящей урожай, дающей изобилие, имеющей очистительные и целебные свойства. И в наше время народные лекари в Беларуси лечат рожистые воспаления с помощью древнейшего обряда: болезненный очаг накрывается холщовой тканью, на которую тонким слоем кладется льняная пакля, которая поджигается; процесс сопровождается заговором. Обряд в народе называют «спаліць рожу».

Чудодейственными, оздоровляющими свойствами наделялась и вода. Поэтому наряду с различными манипуляциями с огнем над больным в народе часто практиковалось и омовение, обливание водой. Особыми лечебными свойствами наделялась родниковая вода. Заключение браков совершалось у воды, как у особой плодородящей стихии. С тех времен дошел до наших дней такой обряд: новобрачные, идя первый раз за водою, оставляют у колодца пирог и несколько монет богине воды. Целительная сила воды возрастала весною, когда вода оживала вместе со всей природой. Люди были уверены, что водой из мартовского снега можно вылечить больного. Опрыскав такой водой улья или деревья, можно было надеяться, что пчелы будут лучше роиться, а деревья и плоды избавятся от всевозможных вредителей. В Беларуси и сейчас многие озера носят названия, указывающие на особое почитание воды славянами (Святое, Белое, Свитязь).

Решающим фактором возникновения философии в Беларуси стало принятие в конце X века христианства [2]. С одной стороны, необходимо было глубоко усвоить Священное писание, что неминуемо требовало гармонизации веры и разума. С другой стороны, шла напряженная сверка своего понимания христианского вероучения с мыслями таких авторитетных христианских мыслителей, как Афанасий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст. Византийская патристика в их лице оказала сильнейшее воздействие на взгляды просвещенных людей того далекого времени, задала им своеобразные философско-богословские принципы на целые столетия. Следует учитывать, что через византийскую богословско-философскую литературу шло знакомство и с античной философией как в интерпретации христианских мыслителей, так и в оригинале. Существенной чертой отечественной философии является так же то, что она всегда живо реагировала на ключевые события в жизни народа и в этой связи своеобразно отражает культурно-политическую историю Беларуси. Интегрирует же отечественную философскую мысль, является ее своеобразным стержнем проблема человека. Приняв христианство, усвоив его мировоззренческие установки, древние полочане, смоляне и туровчане в XII в. заявили о себе именами Е. Полоцкой, К. Смолятича и К. Туровского [3]. Смыслом их трудов стало приобщение простого народа к книжному слову, наставление его на поиск путей духовно-нравственного совершенствования и преодоления личностного зла. В двенадцать лет, уйдя в монастырь, Е. Полоцкая посвятила всю свою жизнь христианскому просвещению Полоцкой земли. Обучение грамоте, переписывание книг, перевод их на родной язык считалось высшим христианским подвигом. Ав-

тор «Жития» Евфросиньи отмечает, что ежедневно и ежечасно своим жизненным примером, молением-мышлением она утверждала необходимость духовного обновления человека, призывала князей к миру и согласию.

О К. Смолятиче летописец пишет, что он был книжником и философом, каких на русской земле не бывало и больше не будет. В своем произведении «Послание к пресвитеру Фоме» К. Смолятич рационализирует теологию, применяя метод аллегорического толкования Библии, истины которой, как убеждены христиане, скрыты за простыми словами. Поэтому, читая Библию, надо исходить не из буквального прочтения, а с помощью аллегорий-сравнений разума, чтобы суметь постичь её тайный смысл. Однако это не схоластическая рационализация христианской веры. Свою задачу К. Смолятич видел в другом – в оправдании самого разума. С разумом он связывает и проблему человеческой свободы, которая заключается, на его взгляд, в разумном распоряжении всем, что есть в божественном мире. К. Смолятич, отстаивая человеческое право на активную мирскую жизнь, которой не чужды ни вечный поиск истины, ни простые человеческие слабости, утверждает, что человек в любых обстоятельствах не должен забывать о своем особом назначении.

У Кирилла Туровского главной ценностью является осознание абсолютной ценности личного духовного опыта и ответственности каждого человека за свою свободу. Вместе с тем, в своих трудах, а это 68 произведений, 36 из которых молитвы, он наглядно показывает, что духовная работа не может замыкаться в рамках человеческой индивидуальности, а всегда должна быть обращена к людям. Христианский антропоцентризм, а именно так можно обозначить суть богословско-философских изысканий Кирилла Туровского, фиксировал в человеке все его несовершенство и указывал магистральный путь преодоления – единение с высшей духовной субстанцией – Богом. Для него Иисус Христос выступает ведущей онтологической детерминацией обновления мира и человека. Поэтому с Нового Завета и начинается подлинная человеческая история. Однако, несмотря на то, что человек, будучи созданным по образу и подобию Бога, как подчеркивает Кирилл, "обожен" уже с момента своего появления на свет, он все же остается человеком с присущими ему слабостями, главная из которых – его родовая греховность, которая человеком постоянно умножается. Человеческое беззаконие, неправда, уклонение от праведного пути приводят к трагическому разрыву духа и тела, отрыву, как пишет просветитель, от плода духовного. Он называет следующие грехи, за которые человек будет нести личную ответственность перед Богом: ложь, клевету, зависть, гнев, ярость с гневом, гордость, "буесловие и срамословие", грабеж, насилие, "мздоимство", пьянство и запой, злопамятство, чародейство, "объедение", язычество, прелюбодеяние, убийство и нанесение ран, воровство, всякий блуд, немилосердие и скупость.

Евфросинья Полоцкая придала практическую направленность просветительской деятельности Кирилла Туровского. Она инициировала создание на севере Беларуси уникальной архитектурной инфраструктуры. Она связала культуру страны с пространством святых земель через уникальный крест, созданный Л. Богшей, и через хождение в святые места, где она нашла покой и признание православной церкви. Благодаря усилиям Евфросиньи Полоцкой белорусская культура приобрела функциональное наследие, один из столпов духовной жизни. При этом страна оставалась открытой для диалога с различными цивилизационными пространствами.

Еще одним цивилизационным пространством формирования культурного наследия Беларуси стала западно-европейская культура. Эта культура находилась на стадии формирования ценностей светского образа жизни, гуманизма, Реформации [4].

Несмотря на общее сходство с западным гуманизмом, в отечественном мировосприятии можно выделить специфические черты. В отличие от западноевропейской культуры, в Беларуси не получил решающего развития принцип индивидуальной свободы рыночной направленности. Человек должен служить общему благу – таков основной лейтмотив отечественных мыслителей. Белорусскую культуру на уровне рефлексии представляли направления: 1) умеренное реформационно-гуманистическое (Франциск Скорина, Сымон Будный, Фауст Социн, Николай Гусовский, Михал Литвин, Василий Тяпинский, Андрей Волан, Лев Сапега); 2) радикальное реформационно-гуманистическое (Петр из Гонендза, Якуб из Калиновки, Мартин Чеховиц).

Философские позиции Ф. Скорины носят явно выраженный антропоцентрический характер и в целом совпадают с традициями Ренессанса. Ученый рассматривает человека как существо разумное, нравственное и общественное. Утверждая, что каждый человек от рождения имеет равные права, Ф. Скорина акцентирует внимание на вопросах его нравственного совершенствования, смысла жизни и достоинства, свободы, активности, общего и индивидуального блага. Ф. Скорина считает, что люди от рождения наделены одинаковыми задатками. О человеческом достоинстве надо судить не по происхождению, а по нравственно-интеллектуальным качествам, по тому, какую пользу принес тот или иной человек «отчизне своей».

Удивительную картину единения человека и природы, на фоне которой разворачивается драматическая человеческая история, создал в «Песне о зубре» Н. Гусовский. Природа у него имеет не безусловно божественный, а ренессансний этико-эстетический и правовой статус естественной сфере человеческой деятельности. Она, как и человек автономна и разумна. Антропологизируя природу, наделяя ее разумом, философ показывает ее равноправие с человеком, ратует за бережное и нравственное отношение к ней. Иначе – предупреждает Н. Гусовский – нас ожидает трагическо-катастрофический разрыв между человеком и природой.

Характерной чертой отечественной ренессансной мысли является ее антивоенная направленность. Поэт-гуманист выступает против войны как самой бесчеловечной формы решения межгосударственных вопросов. Причину войн он видит в нравственной деградации правителей. Н. Гусовский уверен, что эпохи создаются великими личностями, и высказывает надежду, что с их появлением на родине установится мир, справедливость и власть закона.

В конце 1817 – начале 1818 г. студенты Виленского университета Франтишек Малевский, Ян Чечот, Адам Мицкевич, Фома Зан, Игнатий Домейко (всего 12 человек) учреждают общество филоматов (любителей знания), определив главной своей задачей воспитание молодежи в духе польской культуры. Филоматы считали, что изучение наук должно приносить пользу родине. Под пользой родине понималось освобождение отечества. Для этого необходимо было хорошо знать гуманитарные науки, Филоматы утверждали, что главное – знать предназначение человека. Само предназначение формулировалось как деятельность человека, поиск им путей, которые приведут родину к счастью. Для правильного определения путей к счастью, по их мнению, надо было знать потребности отечества и предвидеть его несчастья. Человек в этой связи оценивался с нравственно-политической стороны.

К XIX столетию Беларусь приобрела культурный облик западноевропейской страны. В этом облике сохранила свое присутствие греко-византийская православная традиция [5]. В результате в современный мир пришла культура, сформировавшаяся в нескольких цивилизационных пространствах христианства, искусства, архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам. Даследзіны беларускага светапогляду / І. Абдзіраловіч. – Мінск., 1993.
2. Козел, А.А. Отечественная философия в контексте культурно-политической истории Беларуси. Гуманистический аспект / А.А. Козел. – Минск, 2004.
3. Мысліцелі і асветнікі Беларусі Х – ХІХ стст. – Мінск., 1995.
4. Падокшын, С.А. Філасофская думка эпохі Адраджэння / С.А. Падокшын. – Мінск., 1990.
5. Лушчыцкі, І.Н. Нарысы па гісторыі грамадска-палітычнай і філасофскай думкі Беларусі ў другой палове ХІХ ст. / І.Н. Лушчыцкі. – Мінск., 1958.

Лыкова О.Г.

(Украина, г. Опошня)

МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ КЕРАМИКИ КАК ИСТОЧНИК КЕРАМОЛОГИЧЕСКИХ СТУДИЙ 1986 − 2000 ГОДОВ: ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ

В статье сделан обзор опубликованных работ украинских исследователей, авторы которых затрагивают проблему формирования керамологических коллекций в украинских музеях, которые ныне являются важным источником керамологических студий. За основу взяты публикации 1986-2000 годов − периода организационного структурирования украинской культурнойкерамологии.

Украинскаякерамология, музей, коллекция керамики, керамолог, керамологические студии, источник, Опошня, Украина

Со средины XX века растет численность публикаций, авторы которых уделяли внимание керамологической тематике. Они пытались по-новому интерпретировать известные достопримечательности гончарства из разных регионов Украины и раскопанные материалы. Однако ученые рассматривали промысел и продукт его деятельности в разных ракурсах − этнографическом, археологическом, искусствоведческом, лингвистическом и тому подобное. Никто не пытался сделать обобщающий анализ. Только со средины 1980-х годов с открытием Музея гончарства в Опошне, занялись комплексным исследованием гончарства всей Украины. Именно в стенах нового музея со временем обострился вопрос организационного структурирования украинскойкерамологии, которая занимается изучением украинского гончарство во всех его проявлениях.

Основой развития любой научной дисциплины является формирование собственной исследовательской базы источников. Одним из основных источников керамологических студий является керамологические коллекции, которые ныне хранятся в государственных и частных собраниях − музеях, научно-исследовательских учреждениях, учебных заведениях, галереях, салонах, в частной собственности. Если частные коллекции керамики в силу определенных обстоятельств не всегда доступны для широкого круга заинтересованных, то государственные собрания, при условии наличия соответствующих документов, являются открытыми для всех исследователей. Поэтому именно музейные коллекции керамики часто становились основой керамологических студий.

Целью предлагаемой статьи является анализ публикаций украинских исследователей, посвященных проблеме формирования музейных керамологических коллекций Украины. Внимание уделено работам, которые были напечатаны в течение 1986-2000 годов и стали ключевыми в процессе организационного структурирования украинской культурнойкерамологии.Ранее этот вопрос оставался вне поля зрения исследователей.

Важность формирования музейных керамологических коллекций впервые в монографическом исследовании подчеркнул керамолог Олесь Пошивайло. Описывая создание в Опошне (Украина) нового музея он отметил, что это заведение должно стать «информационным банком украинского гончарства, всеукраинским центром исследования, сохранения и популяризации гончарской наследия…»[14, с.193]. Одновременно, искусствовед Юрий Лащук в обзорной статье о украинском гончарстве на страницах ежегодника «Украинское Гончарство» писал, что одной из неотложных мер Музея гончарства в Опошне, как специализированного республиканского центра, ответственного за судьбу этой области национальной культуры, должна стать активизация работы по закупке произведений народного керамики в ведущих центрах [8, с.378]. Еще в начале 1990-х годов, исследуя украинские изразцы, он отметил, что «в условиях индустриального домостроения с присущей ему системой центрального отопления, сооружение печек потеряло актуальность» [7]. Разумеется, если не строят печей, то не нуждаются и в изразцах для их оформления. Отсутствие спроса приводит к упадку производство. То же касается всех типов гончарных изделий (посуда, игрушка и т.д.). Сохранить же достояние украинских гончаров прошлого сейчас можно только путем аккумуляции лучших образцов в музейных коллекциях.

Конец 1980-х годов примечателен актуализацией проблем создания музеев керамики и, соответственно, печатью работ, посвященных этим событиям. В 1988 году впервые в Украине открыто два музея-усадьбы мемориального типа, непосредственно связанных с деятельностью выдающихся гончаров, − Мемориальный музей-усадьба гончарки Александры Селюченко (Опошня, Полтавская область) и Музей гончарного искусства (Музей-усадьба братьев Герасименко) (Новоселовка, Винницкая область). Эти события отражены в периодике. В частности, в статье искусствоведа Адама Жука «Музей-усадьба гончаров Герасименко»отмечено, что «открытие в Новоселовке музея-усадьбы братьев Герасименко является значительным событием в культурной жизни этого края» [3, с.20]. На актуальностиоткрытия музеев-усадьб выдающихся украинских гончаров акцентировал внимание и Олесь Пошивайло. Такие музейные комплексы могут быть центрами пропаганды народного гончарства, ячейками возрождение традиционного ремесла, местами научного изучения гончарного прошлого Украины. В статье «Сохранить достояние украинского гончарства» [16] автор отметил основания общественного музея-усадьбы гончаров братьев Якима и Якова Герасименко в селе Новоселовке Винницкой области. Он также акцентировал внимание на необходимости создания подобных музеев в усадьбах известных украинских гончаров Алексея Бахматюка, Павлины Цвилык, Остапа Ночовника, Петра Калашника, Александра Ганжи, Федора Гнедого т.д.. К сожалению, на это предложение, адресованное в Министерство культуры СССР, никак не было отреагировано.

Тема создания музеев в гончарных центрахстала ключевой во всех книгах Национального культурологического ежегодника «УкраинскоеГончарство», который печатался в издательстве «Украинское Народоведение» до 2000 года. К этой теме обращались исследователи разных профилей. В частности, во второй книге сборника напечатана статья сотрудника Харьковского областного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы Тамары Лысенко «Современное состояние Валковского гончарства» [9, с.315], автор которой подчеркнула необходимость создания в Валках Музея народного искусства. К сожалению, этот «крик души» так и остался на бумаге. Музея нет и ныне. Так же не создано и Музей обычаев и быта подолян, о планировании которого сообщил на страницах издания сотрудник Каменец-Подольского исторического музея-заповедника Юрий Савин [18, с.301].

В четвертой книге «Украинского Гончарства» размещено несколько статей, посвященных 80-летию со дня рождения Александры Селюченко (1921-1987). Среди работ ведущих исследователей жизни и творчества известной опошнянскойгончарки привлекает внимание статья научного сотрудника Государственного музея-заповедника украинского гончарства в Опошне Наталии Олейник «Феномен времени: Александра Селюченко», в которой отмечено, что «это уникальный случай, когда после смерти выдающегося

художника в нетронутом виде сохранился интерьер жилья, предметы быта и творческие работы, в том числе, огромная коллекция керамики, декоративных росписей, фотоматериалов, эпистолярного наследия» [12, с.313].

В этой же книге размещено сообщение об открытии Мемориального музея-усадьбы семьи Пошивайло [13]. В статье впервые отмечено, что именно домашний музей семьи Пошивайло стал местом, в которого созрела идея создания музея гончарства в Опошне и воплотилась в жизнь в развитии Национального музея-заповедника украинского гончарства.

На необходимость формирования музейных заведений обращали внимание и представители Союзов художников. В частности 26-27 января 1990 состоялся Учредительный съезд Союза мастеров народного искусства Украины, определивший правовые, идеологические и практические основы организации. В этом году в одном из номеров журнала «Народное творчество и этнография» было напечатано обращение к правительству Украинской республики, одним из пунктов которого была поднята проблема создания музеев: «Министерству культуры УССР направить работу по созданию музеев в очагах народного декоративного искусства: Опошне, Решетиловке, Кременчуге, Петриковке, Кролевце, Хусте, Серна»[4, с.4]. Однако реакции не последовало.

Директора Музея гончарства в Опошне Олесь Пошивайло в своих работах отмечал сложности формирования музея. В частности, в статье «И потомки скажут "спасибо"» он приводит вывод двухлетней деятельности музейного основателя: «мне нередко приходится иметь дело с непониманием всей важности создания, сооружения Музея гончарства» [17]. К этой проблеме он возвращается на страницах «Украинского Гончарства» отмечая, что «основным в деятельности музеев должна стать не экономическая функция, а культурная миссия, не зарабатывание денег, а квалифицированные, на уровне современных достижений науки, сохранение и пропаганда культурных ценностей»[16, с.84]. Однако, даже с обретением независимости в государственной политике Украины вопрос сохранения культурного наследия не стал приоритетным.

В 1989 году были напечатаны методические рекомендации Олеся Пошивайло в виде монографии «Из опыта работы по поддержке и развитию гончарства Опошне во второй половине XIX − начале XX веков» [15]. Анализируя деятельность Полтавского губернского земства, автор обращает внимание на работу Анастасия Зайкевича и Ивана Зарецкого, которые первыми собрали коллекции гончарных изделий, создав на их основе альбомы и монографию. Олесь Пошивайло впервые описал керамологическую коллекцию, собранную Иваном Зарецким. Он, не называя этособрание керамологическим, уже тогда определил необходимость формирования подобных собраний с целью сохранения и полноценного изучения гончарного наследия Украины.

Несмотря на то, что на необходимости формирования музейных керамологических коллекций в публикациях очерченного периода встречаем лишь единичные упоминания, авторы монографических и диссертационных исследований все отмечают использование коллекций керамики для написания своего труда:

- «основным источником исследования стали собрания украинских изразцов в музеях» [7, с.6], (Юрий Лащук);

- «в процессе написания диссертации были изучены коллекции ряда музеев» [5, с.4] (Елена Клименко);

- «в своем историко-искусствоведческом исследовании мы пытались на материалах [...] собраний керамики из государственных музеев [...] показать процесс становления и развития керамики» [11, с.4] (Олесь Нога);

- «основным источником исследования стали коллекции ряда музеев» [6, арк.14] (Агния Колупаева) и т.д.

Исследователи пытаются систематизировать керамику соответствующих регионов, характеризуя формы изделий и их орнамент. В работах помещены фотографии отдельных музейных экспонатов, причем с указанием их места хранения. Таким образом, часть керамологических коллекций через монографии исследователей введена в научный оборот.

Как уже отмечалось в этот период своеобразным эпицентром музеефикации, научного изучения и популяризации керамологических коллекций Украины стал Государственный музей-заповедник украинского гончарства в Опошне. Результатом его деятельности стало издание первого всеукраинского периодического издания − Национального культурологического ежегодника «Украинское Гончарство», в котором впервые комплексно представлены материалы разных авторов о керамологических коллекциях в музейных собраниях Украины [1; 2; 10]. Однако вопрос их формирования рассматриваются поверхностно. Преимущественно уделяется внимание описанию состава коллекций.

Итак, одним из направлений керамологических студий в период структурирования украинской культурнойкерамологии стала проблема формирования музейных керамологических коллекций. Ученые в своих исследованиях фрагментарно обращали внимание на необходимость музеефикации гончарного наследия

Украины. Преимущественно, это статьи о развитии Музея гончарства в Опошне и статьи, в которых освещается вопрос формирования музеев-усадьб известных украинских гончаров в ведущих гончарных центрах. Отдельно выделяются монографические и диссертационные исследования, основанные на обработке коллекций керамики ведущих украинских музеев. Хотя у них проблема формирования коллекций и не поднимается непосредственно, приходим к выводу, что без изучения подобных собраний, работы были бы неполными. Что еще раз подтверждает актуальность развития государственной керамологической музейной сети.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боренько Надія. Західно-українська кераміка в збірці Музею народної архітектури і побуту у Львові // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник / Науковий збірник за минулі літа / Упорядник Олесь Пошивайло. – Київ−Опішне: Молодь−Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.350-355.
2. Галян Галина. Про збірку Олександри Селюченко в Полтавському краєзнавчому музеї // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996−1999 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.4. – С.314-317.
3. Жук Адам. Музей-садиба гончарів Герасименків // Образотворче мистецтво. – 1989. – № 1. – С.20.
4. Звернення установчого з'їзду Спілки майстрів народного мистецтва України // Народна творчість та етнографія. – 1990. − №3.− С.4.
5. Клименко Олена Олександрівна. Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів: Львівська академія мистецтв, 1995. – 26 с.
6. Колупаєва Агнія Віталіївна. Українські кахлі XVIII – початку XX ст. (Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість): дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од. зб.88. – 224 арк.
7. Лащук Ю.П. Українські кахлі IX−XIX ст. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1993. – 80 с., іл.
8. Лащук Юрій. Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського світу // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник / Науковий збірник за минулі літа / Упорядник Олесь Пошивайло. – Київ−Опішне: Молодь−Українське Народознавство, 1993. – Кн. 1. – С. 371-379.
9. Лисенко Тамара. Сучасний стан Валківського гончарства // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.313-315.
10. Мішутіна Наталя. Кераміка в колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник: Науковий збірник за минулі літа / Упорядник Олесь Пошивайло. – Київ−Опішне: Молодь−Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.345-349.
11. Нога Олександр Павлович. Художньо-промислова кераміка Галичини кінця XIX – початку XX століть: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів: Львівська академія мистецтв, 1995. – 26 с.
12. Олійник Наталя. Феномен доби: Олександра Селюченко // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996−1999 / За редакцією Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.4. – С.306-313.
13. [Пошивайло Олесь, Пошивайло Світлана]. Відкриття Меморіального музею-садиби гончарської родини Пошивайлів // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996−1999 / За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.4. – С.474-509.
14. Пошивайло Олесь. Гончарство Лівобережної України XIX – початку XX століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості. – Київ: Молодь, 1991. – 282 с.
15. Пошивайло Олесь. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть. – Опішня: Музей гончарства в Опішні, 1989. – 64 с.
16. Пошивайло Олесь. Зберегти надбання українського гончарства // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник: Науковий збірник за минулі літа / Упорядник Олесь Пошивайло. – Київ−Опішне: Молодь−Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.82-93.
17. Пошивайло Олесь. І нащадки скажуть «спасибі» // Прапор комунізму. – Зіньків, 1989. − №70. – 10 червня. – С. 2.
18. Савін Юрій. Гончарство Поділля. Комплексний збір пам'яток гончарства Смотрича у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник: Науковий збірник за минулі літа / Упорядник Олесь Пошивайло. – Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С. 301-304.

Лядова А.А.
(Российская Федерация, г. Пермь)

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ

В статье рассматривается вопрос об основах изучения культурных инноваций (главным образом, в географических науках). Автор отмечает наличие теоретической основы для исследований в данной области знаний, но констатирует отсутствие методологической базы изучения и предлагает свою методику оценки культурных инноваций.

Одной из главных тенденций развития современного мира является активное и постоянное создание новых культурных элементов, которое выразилось в направление по изучению инновационной культуры. В отличие от традиционной, она представляет собой совокупность целей и ценностей, ориентирующих индивида и общество на изменение своей жизнедеятельности, на количественное и качественное расширение удовлетворяемых потребностей индивида, социальных групп, общества в целом [1]. Сейчас данное направление является одним из самым динамично развивающихся, поэтому также актуально для географических исследований. Важные атрибуты инновационной культуры – культурные инновации (КИ) и инновационность. КИ изначально изучались отдельными областями гуманитарного знания (преимущественно, в этнографии и культурологии), позже географией [5] и экономикой культуры [6]. Общее определение КИ сформулировано в области гуманитарных наук [3], а в смежных областях происходит уточнение и обогащение данного понятия. По нашему мнению, КИ представляет собой все стороны существования культуры (материальные и ментальные), приводящие к созданию новых по форме и тематике (содержанию) явлений, объектов, которые позволяют вовлекать в социально-культурный процесс все сообщества (особенно молодёжь) любой территориальной системы и формировать альтернативные направления развития культуры и территориальной системы в частности. Особенно ценно, когда инновации опираются на потенциал этих систем.

Современная российская школа инноваций в единстве с теорией циклов и кризисов ведёт своё начало с выхода работ Ю.В. Яковца в 1980-е гг. В его работе «Эпохальные инновации XXI века» [13], была затронута проблема роли всех видов инноваций в трансформации общества в XXI в. и значения их для развития России. При этом отметим, что Ю.В. Яковец наряду с выделенными видами инноваций отмечаетсуществание антикультуры и антиинноваций (аспекты общества потребления и деградации), что важно учитывать в исследованиях в условиях современного российского общества.

Социально-экономической география, по нашему мнению, обладает достаточным теоретическим материалом для изучения КИ. Исследование культуры и её компонентов в географии велись сXIX в. [11]. Несмотря на то, что в современной географии не существует полного определения география культуры, а представление о самой культуре заимствуется из гуманитарных наук, важно понимать, что область интересов геокультурных исследований лежит на границе различных научных дисциплин. Поэтому она активно исследует все новое и сложное (о направлениях и подходах культурной географии подробно в [5;10;12]).

Изучение пространственных взаимодействий в сфере культуры (также как и в других сферах общества) связано с диффузией инноваций Т. Хегестранда [11]. Следствия внедрения инноваций объясняет эволюционная парадигма. Поскольку именно инновация является тем «событием», которое приведёт территориальную систему в положение «ядро» (стержень эволюции) или «периферия» (тупик эволюции) пространственной структуры. На основе этих парадигм можно говорить о том, что нововведение (инновация) не охватывает всю территорию сразу, а возникает сначала в исходной точке и распространяется отсюда по определенным законам [9]. Эволюционная парадигма напрямую связана с теорией «Центр–Периферия» (Ц–П). Потенциал теории Ц–П позволяет использовать ее положения при постановке различных задач политического, социального и экономического анализа на всех уровнях иерархии территориальных систем [9]. Данное обстоятельство позволяет изучать КИ, как и любой другой вид инноваций в рамках географических исследований (в первую очередь в рамках культурной географии), также изучать взаимосвязь КИ и социально-экономического развития территориальных систем.

Данная возможность возникает, если предположить, что любая территориальная системавключает центр и периферию, где наибольшее количество КИ создаётся в центре, а периферия их воспринимает и аккумулирует. Поэтому важно выявить данные центры и их периферию, а также промежуточную территорию – полупериферию. Мы предлагаем ввести понятие функциональный статус. Он рассчитывается для каждого объекта культуры определённой территории, после чего рассчитывается для территории в целом. Тем самым избегаем административных и нормативных ограничений и учитываем содержательную сторону деятельности. Для его оценки необходимо выяснение количества выполняемых данным объектом функций и их положение согласно разным уровням культурного взаимодействия (масштаба выполняемых функций) – местный, региональный, страновой или мировой [7;8].

КИ также возможно оценить на основе формализованных оценок, где каждая КИ относится к какой-либо из выделенных функций и обладает балльной оценкой в зависимости от сложности и значимости. В итоге подсчёта всех КИ любого объекта и КИ для всей территории можно оценить их распределение и особенности. На основе знаний о функциональном статусе и размере КИ можно оценить инновационность самой территориальной системы и её отдельных объектов путём деления количества КИ на функциональный статус.

Главными характеристиками анализа КИ становятся следующие:

Наличие инноваций подразумевает их оценку, особенно с позиций улучшения составляющих культуры, в особенности важно проанализировать возможности для создания инноваций или инновационность.

Самым важным является объяснение отнесения той или иной инновации к культурной. На наш взгляд, следует руководствоваться следующими основаниями. Во-первых, количество созданных КИ и их разнообразие прямо пропорционально зависит от сложности деятельности объекта. Чем сложнее объект, тем больше новаций будет воплощено в жизнь и тем более комплексными будут КИ. К подобным сложным объектам можно отнести все виды театров, филармонии, галереи, музеи, вузы, киностудии.

Данное обстоятельство не исключает увеличение числа и разнообразия (по форме и содержанию) инноваций в определённых случаях, а именно при создании материальной базы деятельности любого объекта. Это обусловлено рядом причин: 1) в современном мире любая профессиональная деятельность не обходится без достижения НТП, отсюда это яркий пример применения научно-технических инноваций для создания нового в других сферах общества; 2) сложные объекты не могут быть созданы без достижений в смежных сферах. Это пример проявления экономической составляющей КИ.

К экономическим воплощениям КИ можно отнести следующее: 1. постройка новых зданий или их реконструкция. Фактические данные инновации являются базисными [13], поэтому они самые значимые. Новое здание или реконструкция подразумевает применение последних архитектурных и дизайнерских разработок, значит, оно уже само по себе инновационно. Количество последующих порождённых инноваций также существенно: а) появления новых видов деятельности у объектов культуры (например, создание в кинотеатрах залов для просмотра фильмов в новых форматах); б) повышение эффективности работы объектов культуры (например, новые системы безопасности позволяют организовывать в музее, галерее определённого рода выставки).

2. обновление «средств производства» (оборудования, инструментов, компьютеризация, в т.ч. применение компьютерных технологий). Данные КИ (по виду улучшающие, согласно Ю.В. Яковцу [13]) вносят новое в деятельность объектов: а) интернет позволяет транслировать свою деятельность и открывает широкие возможности общения с аудиторией (сайты, социальные сети, системы покупки и бронирования билетов); б) компьютерные технологии создают новые виды приобщения к куль- туре, е способствуя её повсеместному распространению (интерактивные стенды в музеях, запись CD и DVD, виртуальные экскурсии, мастер-классы средствами интернета); в) новые музыкальные инструменты расширяют репертуар и не только повышают качество исполнения, но и создают новые образовательные возможности.

Высоко инновационной и актуальной деятельностью является также та, что содержит в себе последние достижения, способная изменять традиционное содержание. Суть подобных КИ заключается в том, что в деятельности объектов культуры (спектакли, выставки, показы, концерты и т.д.) постоянной присутствует современные произведения. Под современным произведением или современной культурой мы понимаем то, что создано в период с 1950 г. по сегодняшний день [4]. Постановка спектаклей или выставок современных авторов подразумевает комплексность, которая приводит к появлению новых форм работы с творческим коллективом, внедрению новых технологий в работу обслуживающих служб. Более того, таким способом можно оценить инновационную роль творческих лидеров. Инновационной подобного рода деятельность будет ещё и потому, что в современной российской культуре для неё существует ряд препятствий (проблема авторских прав, высокая стоимость зарубежного «культурного продукта», слабая подготовка выпускников вузов в области современной культуры, слабая подготовленность зрителей/посетителей/читателей) [2]. Поэтому в данном виде КИ важно также учитывать то, что некоторые объекты являются местами проведения российский и мировых премьер, а также могут заказывать создание новых произведений.

В условиях дефицита государственных средств на постоянную поддержку объектов КИ, по нашему мнению, могут считаться изменения формы работы объекта. Такими изменениями являются постоянное внимание к репертуару театра, программе выставок, обучению в вузах. Иными словами ежегодное обновление репертуара театра или программ выставок галереи и музея (не обязательно благодаря современным произведениям), поддержание современной интерпретации постановок (актуализация классических произведений), обучение студентов на основе совместной деятельности с профессионалами (большинство вузов не всегда могут организовать практическую деятельность с профессионалами, что понижает опытность и кругозор выпускников).

Изменение формы проявляется и в трансформации традиционной деятельности (например, уличные постановки традиционных спектаклей). С одной стороны, это изменяет характер представления, его восприятия аудиторией, с другой – создаёт как большие возможности, так и трудности. Важно отметить, что у некоторых современных объектов (театров, домов культуры) прослеживается антиинновационная деятельность. Она проявляется в изменении прежних сфер деятельности, их упрощении. Оперные театры увеличивают в своём репертуаре долю мюзиклов, оперетт (музыкальных комедий) и детских спектаклей, театры юного зрителя напротив занимаются постановкой спектаклей для взрослых, драматические театры концентрируют внимание на развлекательных программах и детских спектаклях. Поэтому театры, способные со-

хранять свою деятельность на прежнем высоком уровне, рассматриваются нами как способные создавать КИ при сохранении своего наследия. Отметим, что необходимый уровень детских спектаклей в театрах, не нацеленных на детскую аудиторию, необходимо сохранять, поскольку так воспитывается будущая аудитория данных театров. Следует отметить также фактор значимость открытости культурному взаимодействию (проведении театрами и их участии в различных фестивалях, конкурсах и мастер-классах, организация гастролей, либо предоставление своей площадки для гастролей). Ярким примером открытости можно считать работу объектов культуры с иными сферами общества (банки, турфирмы, музеи), которая позже приводит к появлению новых функций.

Таким образом, изучение КИ можно охарактеризовать как область изучения, где заложены теоретических основ в различных отраслях знаний, в том числе и географии, но с практически полным отсутствием методики их оценки и изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Е.А. Инновационная культура России и социально-культурное проектирование // Россия: тенденции и перспективы развития. Ежегодник. Вып. 8. / РАН ИНИОН. Отд. науч. сотрудничества и междунар. связей: Отв. Ред. Ю.С. Пивоваров. – М., 2013. Ч.1. – 692 с.
2. Второй симфонический форум в Екатеринбурге // Музыкальное обозрение. 2012 № 12(351). – С.4–17.
3. Грушевицкая Т.Г. Культурология: учебник для студентов вузов / Т.Г. Грушевицкая, А.П. Садокин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. – 687 с.
4. Гущина Е.А. Периодизации истории музыки // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013, № 3(16). С. 55–58.
5. Дружинин А.Г. Теоретические основы географии культуры. – Ростов на / Д: изд-во СКНЦ ВШ, 1999. – 114 с.
6. Евменов А.Д. Инновационная деятельность как фактор интенсификации развития сферы культуры Российской Федерации // Петербургский экономический журнал. 2013. № 1(1). – С. 44–48.
7. Лядова А.А. Культурные инновации в функциональной трансформации муниципальных образований Пермского края // Современная наука: теоретический и практический взгляд: матер. Междунар. науч. конф., 25 февраля 2015. – Уфа, 2015. С. 185–188.
8. Лядова А.А. Культурные инновации и функциональный статус территории как способ оценки устойчивого развития региона // Стратегия устойчиво развития регионов России: XVII Всерос. науч.-практ. конф., 4 июня, 2015. – Новосибирск, 2015. С. 66–70.
9. Пространство циклов: Мир–Россия–регион / Под ред. В.Л. Бабурина, П.А. Чистякова. М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 320 с.
10. Рагулина М.В. Географическиеисследования // Теорияипрактикаобщественногоразвитиякультуры: синтезподходов. 2013, № 11. С. 374–376.
11. Социально-экономическая география: понятия и термины. Словарь-справочник. Смоленск: Ойкумена, 2013. – 328 с.
12. Стрелецкий В.Н. Культурная география в России: особенности формирования и пути развития //Известия РАН. Сер.геогр. 2008. №5. С.21–33.
13. Яковец Ю.В. Эпохальные инновации XXI в. М.: Экономика, 2004. – 439 с.

Малахова Н.Н.

(Российская Федерация, г. Ростов-на-Дону)

НАЦИОНАЛЬНАЯ И ИННОВАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЛИ КОНФРОНТАЦИЯ

Вопросы сохранения национальной идентичности и национальной культуры являются чрезвычайно актуальными в течение уже довольно длительного времени. Проблема защиты и охраны национальных культур обострилась под влиянием глобализационных процессов, распространения глобальной (трактуемой как общечеловеческая, а фактически «проамериканской») культуры[86] и, выступающего следствием этого, процесса формирования культурной гомогенности. С одной стороны, к настоящему времени в общественном сознании и в научном дискурсе все большую поддержку получает позиция, утверждающая необходимость сохранения национальной самобытности в условиях глобализации (интернационализации) культур. Однако, с другой стороны, в современном обществе формируется новая опасность трансформации и разрушения национальных культур, под влиянием так называемой инновационной культуры.

Появление концепта и осмысление феномена инновационной культуры ведет свое начало с 90-х годов XX в., когда в зарубежных и отечественных исследованиях была отмечена зависимость успешности осуществления инновационной деятельности и развития инновационной экономики от соответствующих

[86] Так, по мнению Питера Л. Бергера «безусловно, есть зарождающаяся глобальная культура и она по своему происхождению и содержанию, безусловно, американская».//Многоликая глобализация/Под ред. П. Бергера и С. Хантингтона – М.Аспект-Пресс.2004. С.9

социокультурных условий. Так, в зарубежных источниках термин инновационная культура впервые был использован в 1995 году в Зеленой книге инноваций (Green Paper on Innovation) [7.p.4]. Проанализировав качество инновационной деятельности в европейских странах, и сопоставив уровень инновационной деятельности с аналогичными показателями в США и странах Азии, авторы констатировали тот факт, что обладая исключительно высоким научным потенциалом, европейские страны слабо реализуют его в новых продуктах, особенно в сфере высоких технологий. Расценивая этот момент в качестве негативного, одним из способов изменения европейского общества и сложившегося положения вещей в сфере производства инноваций создатели документа предложили развитие так называемой инновационной культуры. К сожалению, детального рассмотрения и анализа феномен инновационной культуры в трудах зарубежных исследователей так и не получил, и с этого времени концепт инновационной культуры разрабатывался преимущественно в трудах отечественных ученых. К настоящему моменту можно отметить следующие направления разработки феномена и использования термина.

Во-первых, понятие «инновационная культура» может использоваться для обозначения некоего типа, особой формы культуры, компоненты которой (нормы, ценности), способствуют производству, принятию и распространению новшеств во всех сферах жизнедеятельности человека.

Во-вторых, термин инновационная культура может употребляться для обозначения определенных качеств и характеристик личности в целом как субъекта инновационной деятельности.

В-третьих, понятие «инновационная культура» используется для характеристики человека как субъекта производственной, профессиональной деятельности. В этом случае, как отмечает С.И. Дворецкий, исследователи используют термин «инновационная культура специалиста» «по аналогии с терминами «профессиональная», «информационная», «проектная культура специалиста» для характеристики высокого уровня компетенций специалиста, необходимого для успешной инновационной деятельности в профессиональной среде[1.c.20].

В-четвертых, словосочетание «инновационная культура» употребляется для обозначения качественных характеристик организационной культуры предприятия.

И, наконец, термин «инновационная культура» может использоваться для обозначения определенного типа экономической или хозяйственной культуры то есть совокупности норм, ценностей, стратегий и моделей экономического поведения, обеспечивающих эффективное развитие инновационной экономики.

В каком бы из рассмотренных выше аспектов не рассматривался феномен инновационной культуры, исследователи единодушны в положительных оценках данного феномена, поскольку, как отмечает Б.К. Лисин, «инновационная культура оказывает позитивное влияние на мотивационную сферу, восприимчивость людей к новым идеям, их готовность и способность к поддержке и реализации новшеств, а применительно к сфере экономической деятельности она способна выступить той силой, которая введет в оборот технологические, организационные и другие новшества, обеспечивающие стремительное инновационное развитие стран и целых континентов и т.п.» [4,c.50]. На столь однозначной положительной оценке базируется и формулируемое авторами положение о необходимости целенаправленного формирования инновационной культуры. Однако, если формирование инновационной культуры, понимаемой как личностные характеристики специалиста, или человека в целом, а также особенности организационной культуры предприятия, обеспечивающие положительное восприятие и производство инноваций вряд ли окажут негативное воздействие на общество в целом, то процесс формирования инновационной культуры как особого типа культуры, в масштабе всего общества, неминуемо столкнется с проблемой соотнесения особенностей национальной культуры и инновационной, их взаимодействия и взаимодополнения или наоборот их конфронтации и возможной трансформации национальной культуры.

Причиной этого выступает то, что процедуру формирования инновационной культуры большинство исследователей связывает с распространением в обществе определенных ценностей и моделей поведения. Так, Б.К. Лисин отмечает, что «инновационная культура отражает ценностную ориентацию человека на нововведение, закрепленную в мотивах, знаниях, умениях и навыках, а также образцах и нормах поведения» [4,c.49]. К настоящему времена уже удалось выделить культурные ценности, способствующие эффективной инновационной деятельности. Так, широко известна концепция Ш.Шварца, согласно которой существует три основные оси измерения ценностей культуры, значимые в том числе и для инновационной деятельности: автономия – включенность, равенство– иерархия и овладение – гармония. Соответственно, культуры с ценностями автономии, в том числе и интеллектуальной, равенства и овладения, поощряющего активное самоутверждение, являются благоприятными для инновационной деятельности. К культурным измерениям, также влияющим на способность общества генерировать инновации, относят степень иерархичности общественного устройства, индивидуализм, заключающийся в приоритете индивидуальных целей над групповыми, развитость и всесторонность коммуникаций, уровень доверия (социальный капитал), трудолюбие и настойчивость, внутренний локус контроля, ценность новизны, открытость к изменениям,

готовность к риску. Культуры с противоположными ценностями, в свою очередь, скорее ограничивают и тормозят стремление к инновациям. Кроме того, развитию инновационной экономики может препятствовать низкая степень восприимчивости обществом инноваций, отсутствие мотивации к инновационной деятельности, отсутствие стремления к рискованным видам деятельности (к которым, по сути, относится инновационная деятельность), а также негативное отношение к изменениям, являющимся обязательным последствием инновационной деятельности. Логично предположить, что элементами инновационной культуры должны стать ценности, и социально одобряемые модели поведения, способствующие эффективному осуществлению инновационной деятельности, а препятствующие этому процессу, должны быть исключены из содержания инновационной культуры.

Между тем, именно национальная культура, как подсистема культуры аккумулирует в себе материальные и духовные ценности нации. Одной из причин различия национальных культур, и, как следствия, культурного разнообразия выступает именно несовпадение ценностных ориентаций. Кроме того, национальная культура включает в себя и практикуемых данной этнической общностью основные способы взаимодействия с природой и социальным окружением[8]. В связи с этим, экономическая деятельность, (а инновационная деятельность – это, прежде всего, деятельность в рамках инновационной экономики) всегда несет на себе отпечаток национальной самобытности мышления, моральных установок, ценностей, проявляющихся в отношении к труду, собственности, власти каждого конкретного народа. Национальная культура не просто охватывает, главным образом, сферу быта и несет в себе «обычаи предков», но именно в ней выражается вековой народный опыт жизни и рационального ведения хозяйства в данных природных условиях[2,с.144-145]. Это значит, что именно в ней укоренены технологии, программы, препятствующие или способствующие развитию экономики по инновационному пути. Кроме того, национальная культура включает в себя такие структурные элементы как традиции, обычаи, ритуалы, ценности, нормы, образцы поведения, проявляющиеся как на уровне сознательного так и бессознательного. Все это служит причиной того, что, как справедливо отметил профессор Школы бизнеса Джорджтаунского университета С. Линдсей «Культура – весьма примечательная детерминанта способности нации к процветанию, поскольку именно она формирует представления индивидуумов о риске, вознаграждении и перспективах. Культурные ценности существенны, поскольку под их влиянием складываются принципы организации экономической жизни»[3, с. 272].

Основным трендом современного общества является инновационное развитие экономики и общества в целом. Способность создавать новые уникальные знания, быстро превращать их в новые разработки, продукты и технологии рассматриваются в качестве главного условия экономического роста, могущества и конкурентоспособности на мировом рынке не только бизнеса, но и национальной экономики в целом. В результате, общая направленность исследований, касающихся вопросов формирования инновационной культуры состоит в том, что ценности, национальной культуры, присущей тому или иному народу, сопоставляются с ценностями, следование которым определило успешность инновационной деятельности в странах с развитой инновационной экономикой, и в случае их несовпадения, как правило, делается вывод о необходимости трансформации локальных ценностей и приведении ценностных установок данного народа в соответствие с требованиями инновационного развития. Более того, в духе глобализационного универсализма инновационная культура объявляется интернациональным феноменом [4, с. 50]. Таким образом, взаимодействие инновационной и национальной культур подразумевает трансформацию национальной культуры, и приведение ее к некоему единому интернациональному образцу. Однако, на наш взгляд это не только интенсифицирует процессы культурной унификации (что в принципе является негативным последствием глобализации), но может породить и ряд других проблемных последствий, в том числе и негативно влияющих на процессы формирования инновационной экономики.

Воздействие на ценностные установки с целью их изменения, их критика, а также пропаганда и навязывание новых ценностей, практик, противоречащих укоренившимся ценностям, носит, по утверждению П. Штомпки, травматогенный характер, а травматогенные изменения, даже когда они прогрессивны, ожидаемы и успешны, неблагоприятно воздействуют на общество, вносят дезорганизацию и выводят общество из состояния равновесия. Как правило, подгоняемые необходимостью скорейшего развития экономики по инновационному пути, инициаторы изменений ценностных установок не имеют достаточно времени на их постепенное и поэтапное проведение, что еще больше усугубляет эффект травмы. В этой ситуации носители национальной культуры будут в большей степени озабочены проблемами адаптации к происходящим изменениям, а не осуществлением инновационной деятельности, поскольку инновационная деятельность по своей природе вносит еще большую нестабильность. Кроме того, сформировавшаяся национальная культура является структурой, скрепляющей данное общество, предохраняющей его от распада и способствующей адаптации членов общества к внешнему окружению, в связи с чем изменение культурного пла-

ста такого объема может привести к разрушению национальной культуры, утрате этносом своей целостности и идентичности.

Еще одним негативным моментом может стать увеличение разрыва между поколениями, в принципе являющегося характерной особенностью современного общества. Сегодня постоянный поток инноваций становится привычным явлением, а инновационной продукцией, так или иначе, пользуются почти все группы населения. Наиболее восприимчивым к инновациям в силу своих психологических особенностей является молодое поколение, для которого постоянная смена товаров новыми, более совершенными, либо так воспринимаемыми становится в определенной степени нормой жизни. В свою очередь, это формирует и закрепляет в сознании молодежи культ новизны и негативное отношение к традиции безотносительно ее ценности. В совокупности с критикой «ригидности», косности старшего поколения, традиционного образа жизни это может привести к увеличению конфликтов углублению разрыва между поколениями. Между тем, К. Лоренц указывал на социально-исторический аспект этого явления: если изменения в нормах поведения, передаваемых от отца к сыну, больше некоторого критического значения, возникает сильное искушение напрочь отбросить отцовскую культуру и на ее месте построить совершенно новую (и/или воскресить архаическую) [5, с. 48]. Такая ситуация чревата не только утратой этносом своей целостности, но и возникновением шизофренического раздвоения личности у отдельных его представителей.

Кроме того, опыт создания успешных инновационных систем показывает, что ценности, способствующие формированию благоприятного инновационного климата, могут быть вписаны в традиционную систему ценностей, а эффективная инновационная система может быть создана на базе собственной культуры. Так, несмотря на то, что одним из основных финансовых институтов способствующих инновационной деятельности является институт венчурного бизнеса, в Японии создана довольно эффективная инновационная система, существующая без венчура. В то же время, в России, несмотря на создание многочисленных венчурных фондов, эффективная национальная инновационная система до сих пор так и не построена. Успех японской нации в инновационной деятельности в немалой степени обусловлен традиционным доминированием коллективистских установок в культуре, воспитываемых на их основе коллективистских черт характера японцев, востребованных в процедурах и технологиях совместного творчества в рационализации и изобретательстве. По признанию современных исследователей инновационной деятельности, создание инноваций становится не столько результатом индивидуальной интеллектуальной и творческой деятельности изобретателя, сколько результатом командной работы нескольких творцов, специалистов из различных областей науки и практики. В результате, такая особенность японской национальной культуры как коллективизм, находящая выражение в настроенности японцев на совместную деятельность и работу в команде выступает важным преимуществом в инновационной деятельности.

Таким образом, формирование и распространение инновационной культуры может оказать негативное воздействие на национальную культуру, поскольку инновационная культура, как она понимается сейчас, по сути, представляет собой совокупность ценностей и моделей поведения современного западного общества, рядом исследователей формулируемых в качестве интернациональных ценностей. Трансформация национальных культур с целью приведения их к единому «инновационному» образцу и формирования инновационной культуры может не только усилить процессы культурной унификации, но и привести к уничтожению национальной культуры, распаду этносов, а также негативно сказаться на становлении и функционировании инновационной экономики. Между тем, многообразие направлений и вариантов осуществления инновационной деятельности в современном мире позволяет выбрать приоритетные направления инноваций в связи со спецификой национальной культуры народа и создать институты, учитывающие этнокультурные особенности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дворецкий, С.И. Инновационно-ориентированная подготовка инженерных, научных и научно-педагогических кадров : монография / С.И. Дворецкий, Е.И. Муратова, И.В. Фёдоров. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та. 2009. – 308 с. С.20-21
2. Кармин А.С.Основы культурологи: морфология культуры. СПб.: Издательство Лань.1997. 512 с.
3. Линдсей С. Культура, ментальные модели и национальное процветание// Культура имеет значение. Каким образом ценности способствуют общественному прогрессу. Под ред. Л. Харрисона и С. Хантингтона. М.: Московская школа политических исследований, 2002. С.272-290.
4. Лисин Б.К. Инновационная культура//Инновации, №10 (120).2008. с. 49-53
5. Лоренц К. Восемь смертных грехов цивилизованного человечества//Вопросы философии,1992.№3.
6. Многоликая глобализация/Под ред. П. Бергера и С. Хантингтона – М.Аспект-Пресс.2004. 379с.
7. Commission 1995. Green Paper on Innovation. COM (95) 688. Brussels, 1995.
8. http://ethnopsychology.academic.ru/

Малащенко С.Ул.
(Рэспубліка Беларусь, г. Калінкавічы)

БЕЛАРУСКАЯ МОВА І КУЛЬТУРА ПАД УПЛЫВАМ ГЛАБАЛІЗАЦЫЙНЫХ ПРАЦЭСАЎ

Мова народа з’яўляецца адным з галоўных фактараў нацыянальнай самасвядомасці. На якой мове гаворыць народ, на такой ён і мысліць, а раз мысліць, значыць, атаясамляе сябе ў этнакультурным асяроддзі. На жаль, у культурным сэнсе наша сучасная беларуская мова перастае быць знакавай для беларусаў, яна ўсё радзей ужываецца сярод насельніцтва і ад гэтага мяняецца наша самасвядомасць.

Мы ў агульнай сям’і народаў перастаем адчуваць сябе беларусамі і ўсё больш атаясамляем сябе з Расіяй, гэта ўпэўненасць стала прыходзіць пасля стасункаў з навучэнцамі школ і дзіцячых садкоў, якія прыходзілі на экскурсіі ў Калінкавіцкі дзяржаўны краязнаўчы музей. У гутарцы з падрастаючым пакаленнем часта даводзіцца сутыкацца з тым, што дзеці, размаўляючы аб сваёй краіне, называюць яе часткай Расіі. Або што яны жывуць у Беларусі, а Беларусь знаходзіцца ў Расіі.

І гэта не проста абмоўкі, гэта сапраўды цвёрдая ўпэўненнасць некаторых сучасных дзяцей.

Здавалася б, на гэта можна было б не звяртаць увагі, калі б не той факт, што пры пераходзе ў гутарцы на беларускую мову, сучасныя дзеці проста перастаюць разумець, аб чым ідзе размова, а гэта, на наш погляд, трывожны званок, які паведамляе нам аб пагубным уздзеянні глабалізацыйных працэсаў, што сціраюць самасвядомасць народа.

Гісторыя беларускага народа, яго культура не раз прыцерпявала ўплыў суседніх краін, але змагла ўтрымацца да 21 стагоддзя. Стойкасць і ўсведамленне народам Беларусі сябе як адзінага цэлага дазволіла не даць беларусам як этнасу спыніць сваё існаванне, і асновай усяму была беларуская мова, якая перадавалася з пакалення ў пакаленне.

А што мы бачым зараз? Без усялякага пасільнага ўздеяння звонку, без войн і захопніцтва тэрыторый нашы сучасныя пакаленні дзяцей і моладзі добраахвотна адмаўляюцца ад сваёй культуры, сваёй мовы.

Праблема гэтая сур’ёзная і разумеецца дзяржаўнымі чыноўнікамі, але не вырашаецца з-за магчымасці ўзнікнення сітуацый, падобных на тыя, што адбываюцца на тэрыторыі суседніх краін. Таму да гэтай праблемы трэба падыходзіць з такога боку, які не закранаў бы пачуцці грамадзян, якія воляю абставін і часу займаюць радыкальна супрацьлеглую пазіцыю.

А гэта можна вырашыць, і ўсё у нашых сілах. Як самае простае і першапачатковае рашэнне праблемы – усяго-наўсяго актыўна рэкламаваць, выказваючыся простай мовай, піарыць сваю гісторыю - гісторыю сваёй краіны, гісторыю сваёй мясцовасці, гісторыю сваёй сям’і. Рабіць так, каб, даведваючыся аб якіх-небудзь фактах, у сучаснай моладзі ўзнікала пачуццё гонару. Каб пры параўнанні сваёй гісторыі з гісторыяй іншых краін вынікі былі б не на карысць іншаземцаў. Хацяб рабіць так, каб у свядомасці падрастаючага пакалення не адкладваліся вобразы і асацыяцыі мужыка-беларуса, абутага ў лапці, ў той час як у луўрах і траццякоўках усе раз’язджаюць у залатых карэтах.

Што мы атрымаем праз дзесяцігоддзе? Мяркуецца, вынік будзе за кошт павышэння цікавасці да вывучаемых гістарычных працэссаў, культурных традыцый, что выкліча за сабой зацікаўленнасць нашай роднай мовай, бо ўсё гэта мае цесную ўзаемасувязь.

Зразумела, гэта ўсяго толькі варыянт рашэння праблемы. Але сутнасць у тым, што чым раней мы выберам правільны напрамак яе вырашэння, тым меней будзе наступстваў.

Михайлец М.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБЯЗАТЕЛЬСТВА, НАЛАГАЕМЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫМИ КОНВЕНЦИЯМИ В СФЕРЕ ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Цитируемая в качестве основополагающего принципа, регулирующего конвенциональное законодательство, ст. 26 Венской конвенции предусматривает, что «каждый действующий договор обязателен для его участников и должен ими добросовестно выполняться». Этот принцип восходит к латинскому выражению «Pacta sunt servanda» (договоры должны выполняться). Сами по себе конвенции ЮНЕСКО в сфере культурного наследия не предоставляют защиту культурному наследию; её предоставляют государства, добровольно принимающие на себя обязательства по реализации конвенций.

Государство, на чьей территории находится культурное наследие

Международный правовой порядок основан на принципах суверенитета и равноправия всех государств. Все системы охраны культурного наследия требуют активного участия государств, на территории которых располагается это наследие. Поскольку каждое государство обладает абсолютной верховной властью над своей территорией, оно обладает такой же властью над культурным наследием, находящимся на его территории. Поэтому фундаментальным принципом международного права является то, что государство может распоряжаться таким наследием так, как пожелает. Присоединяясь к международным конвенциям, государство соглашается с принятием определённых обязательств в отношении культурного наследия, которые требуют от него некоторых действий в отношении этого наследия (или воздержания от таковых). Конвенция может также допускать вмешательство других государств или международных организаций (например, ЮНЕСКО) в дела, связанные с культурным наследием. Любые подобные действия со стороны другого государства или международных организаций, согласующиеся с конвенциональным режимом, не являются нарушением суверенитета государства. Другими словами, суверенитет государства согласуется с ограничениями, являющимися свободно принимаемыми обязательствами, вытекающими из международных договоров.

Например, Конвенция всемирного наследия основана на фундаментальном принципе, согласно которому государство является центральной фигурой международного режима охраны культурного наследия. Конвенцией предусмотрено, что, исходя как из практических соображений, так и из принципа суверенитета государств, именно государства, на территории которых находится культурное наследие, должны заниматься его охраной. В то же время, присоединяясь к Конвенции, государство-участник признаёт, что часть наследия, находящегося на его территории, должна рассматриваться как всемирное достояние. Это, в свою очередь, является одним из видов проявления суверенитета. Ещё одним проявлением суверенитета является то обстоятельство, что государство может в любой момент выйти из Конвенции через процесс денонсации. Такие же принципы действуют в отношении Конвенции 2003 г. и в некоторой степени – в отношении Конвенции 2001 г., относительно культурного наследия, находящегося в границах государства.

Содержание обязательств, налагаемых конвенциями, значительно отличается в каждом конкретном случае. Конвенции всемирного наследия и нематериального наследия не вводят много норм в смысле предписывающих правил. Эти конвенции создают международные схемы сотрудничества и прописывают, каким образом эти схемы должны функционировать.

Другие государства-участники конвенции

Многосторонние конвенции, такие как конвенции ЮНЕСКО в сфере культурного наследия, являются, по сути, законотворчеством, т.е. установлением стандартов в том смысле, что они стремятся к достижению общего эффекта и введению новых норм в международное право, согласно которым будут действовать и взаимодействовать государства-участники. Это предполагает установление новых правил поведения, которым будут следовать государства-участники.

Международные конвенции являются т.н. синаллагматическими договорами по своей природе. Они похожи на контракт и создают систему взаимных обязательств между государствами-участниками конвенции. Таким образом, обязательства являются взаимными (inter partes) по отношению к заключающим их государствам. Поэтому в случае нарушения обязательств в отношении конвенции одной стороной, другая сторона, будучи, потерпевшей в этом случае, может потребовать от первой возмещения причинённого ущерба. Такая ситуация возможна в отношении Конвенции 1954 г. Когда одна сторона разрушает культурное наследие другой стороны, она разрывает тем самым «контракт», заключённый между ними. Подобным образом, разрыв Конвенции 1970 г. возможен в том случае, когда одно государство нарушает её, разрешив, например, ввоз культурного наследия, похищенного из национального музея другого государства-участника. Поэтому обычно в таких случаях пострадавшее государство требует возмещения ущерба. В некоторых государствах это прописано в национальном законодательстве по имплементации Конвенции 1970 г.

Многосторонние конвенции могут также устанавливать обязательства erga omnes contractantes (по отношению ко всем договаривающимся сторонам). Это значит, что принимая многостороннюю конвенцию, каждое государство принимает на себя обязанности, присущие каждому другому государству-участнику, и поэтому нарушение государством принятых на себя согласно конвенции обязательств нарушает общие интересы всех государств-участников конвенции. Исходя из этого, каждое государство-участник конвенции может предпринимать действия против государства-нарушителя, независимо от того, является ли оно непосредственно потерпевшим. То, являются ли обязательства, налагаемые конвенцией erga omnes contractantes, во многом зависит от режима конвенции. В некоторых случаях конвенции создают систему международного сотрудничества (например, Конвенция всемирного наследия и Конвенция нематериального наследия), обязуя государства сохранять культурное наследие на своей территории. Нарушение данного обязательства

не обязательно затрагивает другие государства, однако существует мнение, что в рамках Конвенции всемирного наследия обязательства каждого государства-участника по отношению к объектам всемирного наследия, находящихся на его территории, имеют значение для всего человечества, и потому нарушение этих обязательств затрагивает всех остальных государств-участников.

Третьи государства

Фундаментальным принципом международного права является то, что конвенции не накладывают прав и обязанностей на государства, которые к ним не присоединились – т.н. «третьи государства» – без их согласия. Поэтому третье государство может выразить письменное согласие принять на себя соответствующие обязательства без присоединения к конвенции. Если конвенция предоставляет третьему государству какие-либо права, это государство не обязано выражать на это своё согласие, разве что государство даст знать, что оно не желает предоставления себе этого права [1]. Предоставление прав какому-либо третьему государству на практике может означать передачу этих прав целой группе третьих государств, и в этом смысле оно применимо к любому государству, т.е. к «международному сообществу».

Возможность того, что третьи государства могут быть наделены правами и обязанностями предусмотрена Конвенцией нематериального наследия. Первые элементы, включённые в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества, являлись бывшими элементами Списка шедевров устного и нематериального наследия человечества, учреждённого ЮНЕСКО в 1997 г. [2]. При этом многие государства, чьи элементы вошли в Список, не являются участниками Конвенции нематериального наследия. Это затруднение несколько смягчается тем обстоятельством, что налагаемые обязательства не слишком обременительны, и выгоды значительно превосходят обязанности.

Международное сообщество

Не существует единой правовой реальности под названием «международное сообщество». На деле это сообщество равноправных суверенных государств. Эти государства могут (иногда при помощи конвенций) решать стоящие перед ними проблемы наиболее подходящими для этого способами, например, через ООН или ЮНЕСКО либо через конвенциональный режим, установленный, к примеру, Конвенцией всемирного наследия. Таким образом, ссылки в международных конвенциях и других международных документах на международное сообщество должны рассматриваться как относящиеся к сообществу всех суверенных государств.

Однако в узком смысле это выражение может означать только сообщество государств-участников данной конвенции. В случае узкого прочтения этого выражения права и обязанности государств ограничены взаимными правами и обязанностями, вытекающими из конвенции. Тем не менее, при использовании термина «международное сообщество» в таких конвенциях как Конвенция всемирного наследия и Конвенция нематериального наследия создаёт путаницу, особенно когда речь идёт о erga omnes обязательствах, которыми связаны все государства-участники.

Мягкое право

«Мягкое право» - термин, используемый для обозначения международных документов, не накладывающих правовых обязательств на государства. Они устанавливают определённые стандарты и рекомендуют государствам предпринимать определённые шаги в конкретном направлении при решении тех или иных проблем. ЮНЕСКО очень часто принимает документы мягкого права по вопросам, относящимся к культурному наследию. Они имеют форму рекомендаций и деклараций. Рекомендации содержат принципы и предписания, которые должны послужить основой внутреннего законодательства, административных процедур и политических решений, касающихся определённого вопроса. Они являются отражением согласия государств по отношению к стоящим перед ними проблемам, однако не являются строгими предписаниями. ЮНЕСКО приняла целый ряд рекомендаций в сфере культурного наследия:

1956 - Рекомендация, определяющая принципы международной регламентации археологических раскопок;

1960 - Рекомендация, касающаяся наиболее эффективных мер обеспечения общедоступности музеев;

1962 - Рекомендация о сохранении красоты и характера пейзажей и местностей;

1964 - Рекомендация о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного вывоза, ввоза и передачи права собственности на культурные ценности;

1968 - Рекомендация о сохранении культурных ценностей, подвергающихся опасности в результате проведения общественных или частных работ;

1972 - Рекомендация об охране в национальном плане культурного и природного наследия;

1976 - Рекомендация о международном обмене культурными ценностями;

1976 - Рекомендация о сохранении и современной роли исторических ансамблей;

1978 - Рекомендация об охране движимых культурных ценностей;

1980 - Рекомендация об охране и сохранении движущихся изображений;

1989 - Рекомендация о сохранении фольклора.

В декларациях изложен ряд общих принципов какому-либо вопросу (например, Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии 2001 г.). Хотя и рекомендации, и декларации являются международными документами, они не накладывают никаких обязательств на государства. В то же время рекомендации играют важную роль в создании конвенций. Так, предшественницей Конвенции 1970 г. была рекомендация 1964 г., а Конвенции 2003 г. – Рекомендация 1989 г. Рекомендации играют важную роль в информировании о проблемах и создании общей международной основы в сфере охраны культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венская конвенция, ст. 36(1).
2. Конвенция об охране нематериального культурного наследия, ст. 31.

Михайлова А.А.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ЛЕКАРСТВЕННЫЕ ТРАВЫ КАК КОМПОНЕНТ ЦЕЛОСТНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БЕЛОРУССКОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В МУЗЕОЛОГИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ А.К. СЕРЖПУТОВСКОГО

В 2015 г. в рамках научного проекта «Комплексное исследование белорусского этномузеологического наследия А.К. Сержпутовского в собрании Российского этнографического музея (1906-1930)» была актуализирована проблема аналитического осмысления целого комплекса культурно-исторических ценностей, представляющих собой уникальные источники для изучения белорусской этнографии[87]. Белорусское этномузеологическое наследие А.К. Сержпутовского (1864–1940) насчитывает более 1300 вещественных памятников, около 500 экспедиционных фотографий, а также включает в себя рукописи, в которых детально описываются особенности быта, материальной и духовной культуры белорусов конца XIX – начала XX в. Многое из этого наследия на сегодняшний день остается неизученным, неопубликованным и недоступным для широкой публики. В этой связи в задачи проекта поставлено введение в научный оборот, интерпретация и разработка актуальной оценки информативности собранных А.К. Сержпутовским музейных памятников, изучение потенциала его рукописных материалов и фотографических коллекций. Использование принципа комплексности ставит перед собой также задачи выявления природы формирования музейных коллекций – важного механизма сохранения культурного наследия.

Деятельность А.К. Сержпутовского как исследователя-практика представляет собой особый интерес в связи с тем, что он стоял у истоков формирования фондов РЭМ и, наравне с другими специалистами музея того времени, нарабатывал подходы и ценностные ориентиры, имевшие в дальнейшем прецедентное значение для последующих собирательских стратегий и концепций конструирования музейно-экспозиционного пространства. В этом смысле белорусские коллекции А.К. Сержпутовского представляют собой весьма ценный репрезентативный материал, так как они собирались ученым на протяжении многих лет, последовательно, целенаправленно, и были отчасти детерминированы его личной судьбой и субъективным стремлением к целостной, исчерпывающей фиксации белорусской традиционной культуры. Одним из факторов, обусловивших практические приоритеты А.К. Сержпутовского, была перспектива построения постоянной музейной экспозиции, на которой предполагалось представить и белорусскую культуру[88]. Будущее экспозиционное пространство А.К. Сержпутовский представлял себе так: «После открытия Этнографического Отдела Русского Музея, широкая публика найдет в нем чрезвычайно много интересного и поучительного, с другой стороны, ученые специалисты получат возможность пользоваться на месте, в Петрограде огромным этнографическим материалом, не затрачивая ни времени, ни труда на экскурсии к той или иной народности» [2]. Таким образом, приобретая экспонаты, этнограф руководствовался не только принципом их экспозиционной аттрактивности, но старался предусмотреть и научно-исследовательский потенциал формируемых фондов. Другим фактором послужил многолетний педагогический опыт А.К. Сержпутовского, способствовавший складыванию у него понимания своей музейной деятельности как просветительской миссии. В этой связи приоритетным критерием собираемых для музея предметов также вы-

[87] Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №15-21-01005

[88] 3 июня 1923 г. постоянная экспозиция Этнографического отдела Государственного русского музея открылась для широкой публики [1, С. 33.].

ступал принцип наглядности, с которой они могли бы продемонстрировать тот или иной этнографический феномен. На формирование личного видения А.К. Сержпутовским предметов в качестве памятников музейного значения также оказала влияние его долгая служба музейным регистратором (1906-1918) [3]. Профессиональная практика музеефикации памятников традиционного быта не только способствовала обретению ученым навыков описания предметов в соответствии с их музеологической релевантностью, но и сформировала стремление к фиксации памятников в совокупности их функциональных и контекстуальных связей с самой этнической культурой.

Важно отметить, что в своей экспедиционной практике А.К. Сержпутовский следовал утвержденной музеем программе, которая разъясняла какого рода предметы необходимо приобретать и какие явления фиксировать. В ней в частности говорилось: «следует собирать все принадлежности жизни и быта, как материального, так и духовного, так как последний тоже нередко находит выражение в вещественных предметах. Многие народные обычаи и обряды так тесно связаны с материальными памятниками культуры – предметами, что для пояснения их значения необходимо знать, как смотрит на них народ, и какой взгляд на данный предмет сохранился в народном творчестве. Весьма желательны поэтому записи памятников народного творчества: сказок, песен, преданий, пословиц, заговоров и загадок» [4, С. 11]. Инструкция устанавливала принцип, согласно которому каждая приобретенная для музея вещь, становилась своего рода «документом, характеризующим с той или иной стороны данный народ, его творчество» [4, С. 12]. Однако несмотря на существование общих требований, каждый собиратель по-своему понимал свои профессиональные задачи, благодаря чему многие коллекции, помимо формальной атрибуции, стали отражением и личностных ориентиров своего собирателя [5, С. 68]. Это позволяет утверждать, что предметный мир музея создавался не только путем изъятия из бытования определенного набора вещей, но и путем их прохождения через призму сознания самих фондообразователей и регистраторов[89].

Следует также отметить, что несмотря на существование определенных критериев выявления этнографических памятников в бесчисленном множестве бытующих вещей, проблема унификации требований к приобретаемым предметам до сих пор остается нерешенной. Это доказывают дискуссии, периодически разворачивающиеся на полевых семинарах и заседаниях экспертно-закупочных комиссий. В большинстве случаев участники этих дискуссий сходятся на признании в качестве основополагающего принципа выявления памятников музейного значения их соответствие такому абстрактному и малоудовлетворительному для науки понятию как «собирательская интуиция». В то же время именно субъективное понимание поля обеспечивает формируемым коллекциям их индивидуальность и авторскую неповторимость.

Этномузеологическое наследие А.К. Сержпутовского а настоящее время остается довольно востребованным со стороны этнологов, краеведов, фольклористов, реконструкторов и других специалистов. Наибольшим вниманием пользуются памятники, позволяющие судить о бытовавших костюмах, орнаментах, типах построек, керамических формах и прочих элементах материальной, а также духовной культуры, маркирующих белорусскую этничность. В то же время в коллекциях А.К. Сержпутовского содержатся и более скромные памятники, в том числе, предметы нерукотворного характера, о принадлежности которых к этнической культуре могут служить лишь их названия и «легенды». Однако в контексте, представленном А.К. Сержпутовским, они вполне отвечают требованию соответствия вещи статусу «документа» этнической креативности и позволяют судить об определенных представлениях, которыми была насыщена белорусская традиционная культура в начале XX в. Это заставляет обратить особое внимание на специфику собирательских стратегий А.К. Сержпутовского.

К упомянутого рода памятникам относятся в частности лекарственные травы, входящие в состав коллекций, собранных А.К. Сержпутовским в с. Полыковичи и д. Мосток Могилевской губернии, а также в с. Малорита, Гродненской губернии в 1912 г[90]. Сами образцы сохранилась лишь частично, но для их эпистемологической интерпретации в этномузеологическом контексте существенную роль играет смысловое сопровождение, зафиксированное в коллекционных описях. К сожалению сведения о том, у кого были приобретены травы – у знахаря или в рядовом домохозяйстве – отсутствуют, что не позволяет судить о том, насколько искушенными в знании народной медицины были люди, передавшие травы и информацию о них собирателю. Однако, благодаря сохранившемуся материалу, представляется возможным установить не только названия средств и недугов, актуальных для белорусской деревни начала XX в., но и оценить накопленный поколениями объем знаний, мифологизированных представлений и сам мировоззренческий контекст.

Анализируя вкратце перечень физиологических проблем, решению которых, согласно описи, могли помочь вошедшие в коллекцию травяные сборы, следует отметить, что наиболее часто упоминаемыми яв-

[89] О музейной интерпретации вещей как объектов культуры см.: [6, С. 84].
[90] РЭМ, колл. №№ 2844 (190-234), 2790 (89-92). Образцы лекарственных трав также были собраны А.К. Сержпутовским в Свенцянском уезде Виленской губернии в 1909 г. колл. № 1521 (105-114).

ляются легочно-простудные заболевания. Учитывая климатический фактор и уровень жизнеобеспечения в условиях малорентабельного натурального хозяйства, следует признать закономерной неизбежность частоты такого рода заболеваний. Однако следующей категорией расстройств по количеству имеющихся в коллекции средств были проблемы эмоционального происхождения. В их числе следует отметить отсутствие аппетита, бессонницу, слабость, испуг. Данный аспект заставляет взглянуть на проблему белорусской деревни начала XX в. в историко-антропологическом ключе и позволяет предположить, что положение крестьянства, проживавшего в зоне рискованного земледелия, в условиях возраставшей роли товарно-денежных отношений, носило довольно стрессовый характер[91]. В числе прочих недугов также упоминаются желудочные, сердечные и инфекционные заболевания, травмы, легкие недомогания. Кроме того, несколько препаратов предназначались для решения проблем, связанных с гигиеной, красотой и ветеринарией.

Фиксация артефактов, связанных с народными представлениями о здоровье и гигиене была предусмотрена последним пунктом музейной программы [4, С. 51]. В частности, документ рекомендовал собирателям обращать внимание на такие аспекты как «Лекарства, употребляемые при разных болезнях. Народные названия болезней и их признаки. Причины заболевания по народным понятиям. Предупреждение болезней. Уход за больными. Травники и народные лечебники вообще. Гигиена. В чем выражается забота о чистоте жилища и тела. Посуда для умывания. Гребни и щетки. Носовые платки. Мыло. Банные принадлежности». Однако способы репрезентации данного спектра явлений как элементов непосредственно этнической идентичности не уточнялись.

В связи с этим видится уместным привести пример личной стратегии комплектования коллекций А.К. Сержпутовским. Он не был единственным собирателем, включившим такую категорию объектов как лекарственные травы в спектр своих полевых приобретений, хотя справедливо будет отметить, что ни в период активного формирования фондов в начале XX в., ни впоследствии, памятники данного типа не были приоритетны для музея и поступали в фонды довольно редко (в том числе и по причине недолговечности хранения)[92]. Белорусское собрание РЭМ кроме А.К. Сержпутовского травяными сборами не пополнял никто. Из других примеров поступлений лекарственных трав в РЭМ можно привести коллекцию, привезенную известным этнографом Ф.К. Волковым в 1914 г. из с. Перешоры Херсонской губернии (РЭМ, колл. № 3154 (6-27)). Несмотря на типологическую идентичность предметов, включенных А.К. Сержпутовским и Ф.К. Волковым в число музеологических памятников, степень информативности этих артефактов и дисциплинарная опосредованность в сегодняшней музеологической и источниковедческой реальности существенно разнится. Для наглядности приведем типичные описания предметов из их коллекций, отметив, что ниженазванные экспонаты не сохранились до наших дней. Так, коллекции Ф.К. Волкова сопровождаются достаточно деконтекстуализированными описания93: «Татарське зилля – лекарственный корень в стеклянной банке; Рижок – стеклянная банка с плодом стручкового растения; Тятипальник – лекарственная трава в стеклянной банке; Переступень – корень лекарственный в стеклянной банке» и т.д (Оп. колл. № 3154). К коллекциям А.К. Сержпутовского прилагаются более насыщенные описания: «Зёлка мыльнянка – трава от загара и «чтобы хлопці любили»; Зёлка церэлиха – ветви и листья, настоем которых умываются для белизны лица; Зелье от «жабы» – трава «зябник»; Зелье от испуга – трава «дрыжник» и т.д (Оп. колл. №№ 2790, 2844). На сохранившихся образцах лекарственных трав из коллекций А.К. Сержпутовского помимо народных названий также имеются латинские названия. В контексте этнографического источниковедения сохранение сведений о народных названиях недугов и трав, а также о представлениях о возможном воздействии природными средствами на здоровье человека делает коллекции А.К. Сержпутовского более информативными[94]. Кроме того, с этномузеологических позиций способ хранения привезенных А.К. Сержпутовским трав в виде аккуратно связанных пучков имел более репрезентативный экспозиционный образ повседневного крестьянского быта, чем по-аптекарски расфасованное по банкам сырье. Есть также основания полагать, что часть коллекции лекарственных трав А.К. Сержпутовского была представлена на первой экспозиции музея, в состав которой вошли белорусские «предметы верования, обрядов, игр и развлечений, представлен вертеп или кукольный театр, разные музыкальные инструменты, предметы, характеризующие народную медицину, заметки неграмотного люда, народный календарь и т.п» [2]. Данное свидетельство позволяет также сделать вывод о том, что экспозиционно-собирательская стратегия 1920-х гг. подразумева-

---

[91] В конце XIX – в начале XX в. нужда заставляла белорусское крестьянство сбывать большую часть произведенного продукта, чтобы иметь возможность заплатить налоги. См.: [6, С. 187].

[92] Крупнейшим экспедиционным привозом лекарственных трав стала коллекция № 646 (1-55. собиратель А.А. Макаренко, народ: русские, 1904 г.)

[93] О деконтекстуализации при формировании музейных коллекций см.: [8, С. 22.]

[94] Такой источник может быть особо ценен в контексте этноботаники, или одного из ответвлений этой дисциплины - славянской этноботаники. См.: [9, С.7-30].

ла комплексную демонстрацию мировоззренческих аспектов, отражавших духовную и повседневную жизнь народа. В этой связи, проблема народной медицины, помещенная в общий контекст, придавала целостность создаваемому культурному образу и насыщала его этнический колорит [95]. Это во многом объясняет внимание А.К. Сержпутовского к музеефикации памятников со слабой визуальной артикуляцией их этнической репрезентативности. В то же время именно умение рассмотреть в полевом материале этномузеологический потенциал и стало «визитной карточкой» собирательского подхода А.К. Сержпутовского.

Приведенный анализ демонстрирует продуктивность личностно-ориентированного подхода при изучении этномузеологического наследия и раскрывает его интерпретационный потенциал. В частности, подход позволяет актуализировать проблему опосредованности музеологического объекта человеческим сознанием и обозначить ее в качестве важного фактора экспозиционной и репрезентационной стратегии. Так, на примере анализа коллекций лекарственных трав А.К. Сержпутовского становится очевидно, что этномузеологической ценностью могут обладать не только рукотворные, редкие или архаичные артефакты, но и другие наделяемые традиционной культурой смыслами предметы окружающего мира. Данное обстоятельство становится существенным аргументом, противостоящим стереотипизации представлений о памятниках этнической культуры как наборе образцов локально-бытовых предметных форм. В то же время оно подчеркивает важность комплексного подхода к изучению музеологических памятников, то есть их восприятия в качестве составных компонентов единого культурного феномена. В конечном итоге такой подход позволяет расширить понимание сущности традиционной этнической культуры и осознать ее не только в качестве упорядоченно застывших архаичных форм, но и как систему производства, аккумуляции, сохранения и трансляции знаний внутри этнического сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Российский Этнографический музей 1902-2002. СПб., 2001.
2. Шарпат. Новый этнографический музей // Червоны шлях. 1918. № 9-10.
3. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 3. Ед.хр. 220. Л. 7.
4. Программа для собирания этнографических предметов. Санкт-Петербург, 1904.
5. Лысенко О.В.//Антропологический форум. 2007. № 6.
6. Лысенко О.В. Музей и традиционная культура. Сакральный предмет в этнокультурном и музейном пространствах// Славянский ход 1991-2002. Материалы и исследования. Вып.1. Сургут, Ханты-Мансийск, 2004.
7. Молчанова Л.А. Материальная культура белорусов. Минск, 1968.
8. Баранов Д.А.//Антропологический форум. № 6. 2007.
9. Колосова В.Б. Славянская этноботаника: очерк истории//Этноботаника: растения в языке и культуре. СПб., 2010.
10. АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Ед.хр. 584. Л. 35-38.

Лекарственные травы из коллекции А.К. Сержпутовского
(РЭМ № 2844, Могилевская губ. д. Мосток, с. Полыковичи, 1912 г.)

[95] Следует также отметить, что в ходе экспедиционно-полевой работы А.К. Сержпутовский также фиксировал названия болезней, бытовавших в народной среде. См.: [10, С. 7-30]

Мицкевич Ю.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЗНАЧЕНИЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ИМИДЖА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

В XXI веке возросла конкуренция между культурно-досуговыми учреждениями на рынке социальных услуг, что обусловливает их стремление уделять больше внимания формированию и укреплению положительного имиджа среди целевой аудитории.

Культурно-досуговые учреждения − это организации, основной деятельностью которых является предоставление населению разнообразных услуг социокультурного, просветительского, оздоровительного, развлекательного характера, а также создание условий для развития любительского художественного творчества. Современными культурно-досуговыми учреждениями являются: дворцы культуры, центры досуга и ремесел, культурные комплексы (спортивно-оздоровительные, развлекательные), кинотеатры, тематические парки (аквапарки, зоопарки, национальные), музеи.

В настоящее время особую актуальность приобретает вопрос разработки и позиционирования фирменного стиля культурно-досуговых учреждений среди разных социальных групп населения, который свидетельствует об уровне корпоративной эстетики, качестве оказываемых услуг, отражает доминантные ориентиры в их деятельности, и, как следствие, формирует потребительские предпочтения.

Существуют различные трактовки понятия «имидж». В переводе с латинского imago – облик, согласно английскому прочтению image – образ. В.Г. Зазыкин справедливо считает, что имидж – многосторонняя категория, применимая к различным объектам, начиная с имиджа товара, торговой марки, услуги и т. п. и заканчивая имиджем человека, профессии, организации [2, с. 25]. В научный оборот этот термин был введен в 1955 г. американцем Э. Бернейсом и английскими исследователями В. Гарднером и С. Леви, которые определили имидж как «совокупность знаний, представлений и предвосхищений человека об объекте из его окружения» [1, с. 152]. Американские ученые Ф. Котлер и К. Келлер относят имидж к предмету маркетинга: «Организации активно работают над созданием в сознании своих потенциальных клиентов сильного, благоприятного и уникального имиджа… Университеты, музеи, концертные залы, некоммерческие организации – все они используют маркетинг, создавая себе позитивный имидж, ибо высокая репутация в глазах общественности является одной из основных составляющих успеха в борьбе за аудиторию и финансовые средства» [3, с. 205].

В повседневной практике культурно-досуговы учреждения, как правило, сталкиваются с параллельным существованием трех различных имиджей: идеального, зеркального и реального. Согласно мнению Г.Г. Почепцова, идеальный имидж тот, к которому организация стремится. Он отражает планы на будущее, основные цели деятельности [6, с. 371]. Зеркальный имидж характеризует представление сотрудников о привлекательности и значимости организации в обществе. При этом зеркальный образ в представлении персонала и руководства организации должны совпадать. Реальный имидж отражает действительное отношение представителей различных категорий граждан и социальных слоев к организации [6, с. 372]. На наш взгляд, фирменный стиль (товарный знак, логотип, слоган, фирменная одежда, корпоративная цветовая гамма и др.) выступает в качестве одного из главных средств создания имиджа культурно-досуговых учреждений.

Вместе с тем, считаем, что на процесс формирования имиджа культурно-досуговых учреждений оказывают влияние множество факторов наряду с фирменным стилем, а именно: история создания; социальная миссия; личность руководителя и его стиль управления; деловая репутация; качество предоставляемых рекреационно-развивающих услуг; взаимоотношения с целевой аудиторией и др.

Так, например, центры досуга, чья история связана с какой-либо известной личностью или знаменательным событием, пользуются большей популярностью у населения. Миссия культурно-досуговых учреждений является ее визитной карточкой и, как правило, социально обусловлена, соответствует ожиданиям и потребностям реальных и потенциальных посетителей, партнеров, спонсоров. Личность руководителя и стиль управления детерминируют отношение к культурно-досуговому учреждению на рынке образовательных, развлекательных услуг. Качество предоставляемых услуг и уровень обслуживания также являются ключевыми факторами, формирующими образ организации в глазах общественности.

Целенаправленная деятельность руководителей культурно-досуговых учреждений по созданию положительного имиджа организации усиливает узнаваемость организации у потребителей, повышает востребованность её услуг у целевой аудитории. Фирменный стиль является одним из средств презентации

культурно-досуговых учреждений в социальном пространстве. Важно не только разработать, но и правильно позиционировать фирменный стиль, обеспечить его закрепление в сознании целевой аудитории.

Как считает известный специалист в области рекламы В.Л. Музыкант, процесс создания положительного образа организации состоит из нескольких последовательных этапов:

–ак считает известный специалист в области рекламы В.Л. Музыкант, процесс создания положительного образа организации состоит из нескольких последовательных этаповти, принципов и ценностных ориентиров;

–ак считает известный специалист в области рекламы В.Л. Музыкант, процесс создания положительного образа организации состоит из нескольких последовательных этаповти, принципов и ценностных ориентиров; услуг у целевой я – это создание его фирменного стиля. На наш взгляд, важно заинтересовать сотрудников учреждения принимать активное участие в процессе разработки фирменного стил. Затем необходимо образовать инициативную группу, которая выберет самые лучшие варианты.

Стандартная деятельность по внедрению фирменного стиля культурно-досуговых учреждений, как правило, включает в себя следующее: распространение приказа о его соблюдении, проведение внутренних семинаров по фирменному стилю, оформление помещений учреждения в фирменном стиле, изготовление в фирменном стиле одежды или элементов одежды сотрудников, оформление дверных табличек и вывесок, нанесение элементов фирменного стиля на сувенирную продукцию, изготовление рекламно-полиграфической продукции с элементами фирменного стиля, реклама в СМИ с элементами фирменного стиля, оформление интернет сайта элементами фирменного стиля, использование фирменного стиля во время участия в конференциях и выставках, проведении специальных мероприятий [4]. Фирменный стиль состоит из констант, которые продолжительное время неизменны и систематически транслируются в разных комбинациях. В зависимости от целей коммуникации варьируются носители и каналы распространения фирменного стиля. Все элементы фирменного стиля имеют свои каналы распространения. Канал распространения информации – это способ передачи информации (телевидение, радио, газеты, интернет, различные мероприятия, деловая документация).

Большое значение для создания привлекательного имиджа имеет внутренний и внешний вид организации. При оформлении экстерьера и интерьера необходимо использовать выбранную цветовую гамму. Как правило, это сочетание двух цветов, которые, постоянно повторяясь, в результате станут прочно ассоциироваться с конкретным культурно-досуговым учреждением. Фирменную цветовую гамму также необходимо использовать и как деталь одежды сотрудников.

Согласованность желаемого для культурно-досуговых учреждений имиджа с его реальным обликом – труднодостижимая коммуникативная задача. Это обусловлено тем, что имидж формируется на синтетической основе, источником которой является «остаток впечатлений» целевых аудиторий от опыта их взаимоотношений с учреждением. Любая организация имеет тот или иной образ в общественном сознании, вне зависимости от того, работает она над его созданием или нет. Во втором случае образ формируется стихийно под влиянием обрывочной и не всегда достоверной информации, слухов, мнений конкурентов и т. д.

Среди преимуществ разработки эффективного фирменного стиля следует назвать:

1) помогает разным группам населения ориентироваться в потоке информации социально-культурного характера;

2) позволяет культурно-досуговым учреждениям выводить на рынок свои новые услуги;

3) повышает эффективность рекламы;

4) обеспечивает достижение необходимого единства рекламы и других средств маркетинговых коммуникаций;

5) способствует повышению корпоративного духа, объединяет сотрудников, вырабатывает чувство причастности к общему делу;

6) содействует формированию высокого эстетического уровня позиционирования услуг рекреационно-развивающей направленности.

Таким образом, актуальность вопроса разработки фирменного стиля культурно-досуговых учреждений детерминирована их стремлением создать устойчивый позитивный имидж среди реальных и потенциальных посетителей, желанием сформировать высокую деловую репутацию в социуме. Готовый фирменный знак (эмблема) и логотип составляют единый фирменный блок, который, как правило, помещается на наружных вывесках и внутренних стендах учреждения, официальном сайте, визитках и бейджах сотрудников, а также на всей рекламной продукции (плакатах, пригласительных билетах, флаерах, баннерах, и др.). Фирменный стиль информирует потребителей о деятельности культурно-досуговых учреждений, ценностях, и в дальнейшем становится идентификатором организации, создает информационную основу для формирования бренда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бинецкий, А.Э. Паблик рилейшнз: защита интересов и репутации
2. бизнеса / А.Э. Бинецкий. – М. : ЭКСМО, 2003. – 240 с. 10
3. Зазыкин, В.Г. Имидж организации: структура и психологические
4. факторы эффективности / В.Г. Зазыкин // Материалы интерактивной конференции «Практические аспекты связей с общественностью». – М. 2001. – № 5. – С. 25−26.
5. Котлер, Ф. Маркетинг. Менеджмент : экспресс-курс / Ф. Котлер, К.
6. Келлер. – СПб. : Питер, 2007. – 480 с.
7. Кузнецов, П.А. Копирайтинг @ спичрайтинг : эффективные
8. рекламные и PR технологии / П.А. Кузнецов. – М : Дашков и К, 2015. – 260 с.
9. Музыкант, В.Л. Реклама в действии: стратегии продвижения : учеб.
10. пособие для вузов / В.Л. Музыкант. 2-е изд. доп. – М. : Эксмо, 2009. – 240 с.
11. Почепцов, Г.Г. Имиджелогия. / Г.Г. Почепцов. − М.: Реф-бук, К.:
12. Ваклер., 2000. − 768 с.

Мухаметчина (Фахретдинова) Г.З.
(Российская Федерация. г. Тюмень)

РЕГИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ КАФЕДРЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ЭТНОДИЗАЙНА «ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ»)

Проведение крупномасштабных биенале «превращает высокое искусство» в сферу туристического бизнеса»[1] и арт - туризма, искусство все и всех объемлющего аттракциона , которое зритель должен считывать на ходу. С другой стороны, остро встает обратная проблематика: поиски собственной идентичности оборачиваются «элементарной демонстрацией этнических штампов»[2].

В этой ситуации искусство локальных, маленьких пространств пытается удержаться на плаву, балансируя между экспериментом и отказом от новизны ради новизны. Для Тюменской художественной среды таким «островком» стало сообщество керамистов - преподавателей, выпускников и студентов кафедры декоративно-прикладного искусства и этнодизайна «Тюменского государственного института культуры» (ТГИК).

Количество защит, где присутствует данный вид творчества с 2003 года, и количество дипломов, получивших хорошие и отличные оценки, с учетом «штучной» специальности - 49человек. При этом важнейший показатель: с 2010 по 2015 год – лауреатов, призеров и обладателей 1и 2 мест на международных выставках - 258, всероссийских – 379,региональных – 178, областных – 121, городских - 147 . Радует и «универсальность» самих прикладников, которые пробуют себя в различных жанрах.

Керамика в выпускных квалификационных работах ТГИК играет большую роль: во многом это связано не только с эффектом доступности и теплоты керамики как материала, но и качеством работ, что позволяет говорить о высоком уровне преподавания и хорошо отлаженном процессе обучения на кафедре. Объяснение этому так же и уникальность данного вида творчества, что позволяет мастеру уйти в область реконструкции и сохранения культурного наследия, либо свободно экспериментировать в духе новейших художественных течений

Сегодня накоплен огромный опыт, как мирового, так и общероссийского масштаба по материально – технической оснащенности процесса изготовления керамики, но сам процесс «воспитания» мастера, передача собственных знаний от педагога к ученику, где имеет значение каждая « мелочь», приобретенная зачастую методом проб и ошибок всегда уникален.

Присутствие керамики в современном интерьере увлекает возможностью интересных находок, освоения новых тем и сюжетов, выявления не просто характера, специфики и свойств материала, но и его «экспериментального духа». Это уже не только прикладное и утилитарное, не просто изобразительно – скульптурное направление, но и концептуальный путь, где нет границ для идей и тем. Диплом Попченкова Романа «Джазовая тема в декоративной скульптуре»2013).

Поскольку функциональная часть предметного мира все более отдается сфере дизайна, керамика не просто переносит акцент на эстетические качества вещи, но и становится доминантой ансамбля, «изюминкой» интерьера. Это не снимает с нее «социальной» ответственности, поэтому многие выпускники выбирают темы, связанные с проблемами – экологии: «Сибирский лес» Васенкова Алена, 2015, «Полет. Стерхи» Козлова Людмила, 2011) , рождаемости и статуса материнства и женщины в обществе (« Женщины Кавказа» Болдина Анна, 2011).

Для представления «жизни» готовой керамики в интерьере важно знать не просто характер и почерк стилей и течений в искусстве прошлых веков и современности, но грамотно выбирать материалы, с учетом фактуры и плотности, научить студентов видеть свои сильные стороны в работе с ними.

Скульптурный, архитектурный или живописный, графический способ декора обязательно пробует каждый, но грамотный выбор играет приоритетную роль. Шероховатые пласты или компактная масса, где напряженность внутренней жизни задано динамическим сопряжением пластических ритмов обязательно находят своих приверженцев. Так стилизуя «буддийский» лотос, Дрыгина Елена в дипломе «Применение принципов гармонии природных форм в решении комплекта декоративной скульптуры «Лотос»,2015 отказалась от передачи формы распустившегося цветка. Но остановилась на более лаконичной архитектонике его коробочки , имеющей интересную структуру в сочетании объемов и полостей. Несмотря на объяснение подобных стилизаций по опыту прошлых веков географическими открытиями, торговлей или туристическим «бумом», здесь сохранен подход «восторга перед натурой».

Студенты комбинируют керамику с гобеленом и деревом, собирают панно из пластов и композиции из древнейшего вида - традиционных сосудов. Новая концепция пространства позволила керамике расширить полномочия, поэтому декоративный фонтан (Самохвалова Анастасия), ширма (Томилова Евгения), или стол для игры в нарды, созданный под впечатлением восточных изразцов (Завьялова Ольга) наряду с композициями из ваз, блюд или панно выглядят очень достойно.

Пространство современного интерьера многоуровневое и многослойное, здесь вместо трассированного марша по прямой более уместно зонирование, поэтому ширмы с элементами керамики очень перспективное применение сил.

Панно «Итальянская комедия Дель – арте» (А.Евдокимова 2015), задуманное для буфетной зоны в Театре кукол, наглядно сочетает принцип «Хлеба и зрелищ», когда находясь в фойе маленькие зрители уже предвкушают встречу с куклами и актерами.

Похвально, что молодые мастера не боятся брать крупногабаритные, многосоставные вещи, многофигурные композиции. Соединяясь, сосуды разных форм создают почти перспективное поле. Их форма как музыкальный ритм. «В последней четверти XIX века, когда наука активно изучала природу цвета, а техника давала множество новых, ранее неизвестных красок, проблема колорита как собственно живописная задача встала особенно остро…

Так, например, разрабатывалась проблема равновесия цветных геометрических форм, строго размеряющих количество каждого цвета.»[3]

Декоративные светильники по мотивам архитектурных фантазий Я. Чернихова (Белобородов Н. 2015) выступают не только как средовой элемент, но как «родственники» этого выразительного вида искусств.

Достижения 20 века - многожанровость, как в станковой картине, так и в керамике, плавно перешли в новое столетие. Много работ, где дипломники обращаются к «национальным истокам»: архаика севера, мусульманские орнаменты, славянские мотивы, фольклорные сюжеты – не просто дань уважения, ностальгии по прошлому или желание «показаться не как все», эти ремейки - дань эпохе нового историзма, претендующего на анализ, философскую составляющую и культурную ситуацию.

Это понятие всеобщности, глобальности культурного процесса, для которого временные и географические границы не столь существенны, как идентификация по характеру, стилю и образу того или иного предмета. « Сам тип репрезентации глобального мира как разделенного на современность и несовременность, на западный и незападный уже давно не адекватен реальной системе определяющих современный мир связей» [4].

Отсюда огромное внимание уделяется «Пояснительным запискам», поиску аналогов и эскизам. Студент хорошо представляет, что просто механическое перенесение или неграмотное подражание тут же сказывается на восприятии предмета, среда его отторгает, как чужеродный и «несвоевременный», который ушел от подлинности антиквариата, но не состоялся как «современный», поскольку лишен самобытности или яркого художественного почерка.

Потому что «товарный вид» остается внешней бутафорией, но художественные качества определяются не только, и не столько этим. Неделикатный уход искусства профессионального в народную или наивную область может выглядеть очень грубо, поэтому тщательно изучаются техники нанесения орнамента, декора, рецептура состава материала и оговаривается заранее, что здесь возможно сделать «акцентом эксперимента».

К сожалению, отдельно взятая статистика и примеры одной кафедры не дают оснований для далеко идущих выводов или глобальных прогнозов развития этого вида искусства в целом. Но в конкретно взятом вузе, на примере конкретной кафедры можно убедиться, что у керамики большое будущее: характер каждого произведения индивидуален и каждый образ представлен в конкретной пространственной ситуации, Педагоги ценят в студентах самостоятельность, творческую независимость и доскональное знание ремесла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мамонов Б.Опасности подстерегают. Художественный журнал №58\59 М.,2005 С-106
2. там же С-109
3. Пронина И. Роль цвета в предметном ансамбле. В сб. Человек, предмет, среда. Вопросы развития советского декоративного искусства под ред. В.П.Толстого. М., «Изобразительное искусство»1980. С 125
4. Мизиано В. Идентификация контекста. С-44. В журнал «Искусство»№6,2009 М.,2010

Олюнина И.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ ТУРИНДУСТРИИ В БЕЛАРУСИ И РОССИИ

Подготовка кадров для индустрии туризма на историческом факультете БГУ была начата в 2006 году на базе кафедры этнологии, музеологии и истории искусств [1, 3, 4]. Московский государственный институт индустрии туризма имени Ю. А. Сенкевича как образовательное учреждение ведет свою историю с 30 сентября 1966 года, когда Постановлением Совета Министров СССР № 789 «О подготовке кадров для работы с иностранными туристами» в Москве были созданы Высшие курсы по подготовке и переподготовке специалистов, связанных с обслуживанием иностранных туристов [2].

В рамках действующего с 2013 года договора о сотрудничестве между Белорусским государственным университетом и Московским государственным институтом индустрии туризма имени Ю.А. Сенкевича в соответствии с согласованным планом-графиком мероприятий на 2015 год с 18 по 22 мая 2015 года директором музея истории БГУ Малиновской Эммой Леонидовной и старшим преподавателем исторического факультета БГУ Олюниной Ириной Владимировной был успешно прочитан курс «Туристские ресурсы Республики Беларусь» для студентов 3 курса МГИИТ. Были выявлены структура и особенности природного и историко-культурного наследия Беларуси, проанализировано развитие различных видов туристической деятельности, рассмотрена специфика работы основных музейных и туристических предприятий республики. На основе полученных знаний студенты смогут анализировать конкурентоспособность туристско-экскурсионного потенциала Беларуси и прогнозировать перспективы его развития. Преподавателями БГУ был предоставлен пакет учебно-методических материалов для студентов. Стороны также провели переговоры о дальнейшем сотрудничестве, которое включает организацию и проведение совместных учебных специализированных и производственных практик, академический обмен. В перспективе с учетом вхождения Беларуси в Болонский процесс прогнозируется возможность выдачи студентам БГУ и МГИИТ двойных дипломов.

В целях выявления общих тенденций и специфики подготовки кадров в мае 2015 года в обоих вузах было проведено анкетирование студентов. На историческом факультете Белгосуниверситета было опрошено 19 студентов 3 курса дневной формы обучения направления специальности «культурное наследие и туризм». На факультете туризма было опрошено 23 студента 3 курса дневной формы обучения специальности «Туризм». Для опроса были выбраны именно эти группы студентов, так как по окончании обучении они получают квалификацию менеджера по туризму и подготовлены для работы в туристических агентствах и туроператорских компаниях.

Ответ на первый вопрос предполагал указание возможной профессии в индустрии туризма. Большинство белорусских студентов выбрали позицию менеджера (специалиста, агента) как стартовую возможность «начать с чего угодно, а затем определиться». Следует отметить, что лишь немногие из них имели опыт работы в турагентствах, и привлекает их в основном офисная работа и возможность «общения с людьми». Шестеро выбрали работу экскурсовода, еще двое – руководителя тургруппы. Этот выбор был более осознанным, так как все они имели возможность попрактиковаться в роли экскурсоводов. В двух случаях выбор было максимально конкретным и основанным на личных предпочтениях и опыте работы – экскурсовод в музее и инструктор по пешим спортивным походам. Пятеро выбрали работу в гостиничном и ресторанном бизнесе, правда, основываясь только на общих представлениях об этой сфере и не имея опыта работы.

Выбор московских студентов был гораздо более конкретным. Многие имели возможность к моменту опроса пройти практику на предприятиях гостиничной и ресторанной сферы и поработать в турагентствах, поэтому ответы были таковы. Шестеро выбрали работу менеджера по бронированию авиабилетов, мотивируя выбор тем, что это «интересная и хорошо оплачиваемая работа». Один человек выбрал работу в визовом отделе, трое – в транспортном, еще трое – в отделе MICE-мероприятий туристических компаний, основываясь на имеющемся опыте. Лишь двоих привлекает работа экскурсовода, одного – гида-переводчика. Двое выбрали работу в гостиничной и ресторанной сфере, один – в круизном туризме, и еще один – работу менеджера по управлению персоналом.

В ответе на второй вопрос предлагалось определиться с направлением продаж в случае работы в этой сфере. Здесь ситуация была сходной: подавляющее большинство выбрало продвижение своей страны, что свидетельствует о подъеме внутреннего туризма как в России, так и в Беларуси. Причем москвичи указывали наиболее перспективные регионы, на их взгляд: Москва и Московская область, Санкт-Петербург, Крым, Сочи и Краснодарский край, Поволжье и Сибирь. Далее по популярности следуют европейские страны:

Франция, Англия, Испания, Греция. Некоторые указывали Турцию и Египет, аргументируя это тем, что интерес туристов к этим странам не угасает, и продажи остаются стабильными. Московские студенты также отметили самобытность Латинской Америки, событийный потенциал Бразилии и специфику Китая как основу для продаж этих стран. В качестве перспективных были отмечены также Грузия, Венгрия, Словения и страны Балтии.

Третий вопрос касался наиболее перспективных видов туристической деятельности. Минчане предсказуемо поставили на первое место агроэкотуризм. С одной стороны, этому способствовал бурный рост числа усадеб в последние 9 лет (с 34 субъектов в 2007 году до 2067 субъектов в 2015 году), с другой – комплексность предлагаемых услуг: оздоровление, пребывание на природе и в сельской местности, гастрономические и экскурсионные составляющие. На втором месте – спортивный туризм, что обусловлено успехами страны на международной арене и строительством множества спортивных объектов. Далее следуют деловой, экскурсионно-познавательный, военно-исторический, событийный, ностальгический и транзитный туризм.

Абсолютным лидером выбора московских студентов стал экскурсионно-познавательный туризм. Основным аргументом было утверждение о том, что «классика никогда не устареет и не выйдет из моды». На втором месте – устойчивость спроса на деловой туризм в Москве, на третьем – мода на здоровый образ жизни и спрос на спортивные, эко- и оздоровительные туры. Были отмечены также растущий интерес к событийному и фототуризму (последний – в связи с развитием социальных сетей).

В ответе на четвертый вопрос студенты определяли наиболее привлекательные услуги в современных музеях. Здесь молодые специалисты были единодушны, поставив на первое место интерактивность, возможность «погружения в эпоху». По мнению студентов, большим спросом сегодня пользуются программы, предусматривающие переодевание, дегустацию, квесты, мастер-классы – возможность, по сути, задействовать все органы чувств, сделать что-то самому, а также специальные игровые детские программы. Как в Беларуси, так и в России, популярны современные мультимедийные технологии, аудиогиды, анимация. Московские студенты, тем не менее, отметили, что по-прежнему ведущая роль принадлежит экскурсоводу, так как именно от его мастерства, харизмы и умения работать как с группами, так и с индивидуалами, по их мнению, зависит успех посещения музея. Белорусы отметили необходимость наличия бесплатных дней для посещения и проведения популярных акций «Ночь музеев».

Ответ на пятый вопрос представлял собой пример наиболее успешного предприятия отечественной или зарубежной туриндустрии. В Беларуси, по мнению студентов, лидерами являются Брестская крепость, ИКК "Линия Сталина", Минск-Арена и Национальный художественный музей Республики Беларусь. Среди туроператоров были выделены "Тез Тур", "ЦентрКурорт", "Топ Тур", "Виаполь", "АлатанТур", "Колесо путешествий" и "Страна Замков". Лучшие зарубежные предприятия – Эрмитаж и Лувр. Московские студенты также наиболее успешной компанией признали "Тез Тур", а в сфере делового туризма – компанию "Аэроклуб". Отмечены как популярные также "Музенидис Трэвел" и "Корал Трэвел", а один из старейших туроператоров, "Спутник", по мнению студентов, и после полувека работы не сдает позиций. Все студенты отмечали успешную работу представителей мировых гостиничных цепей – Mariott, Holiday Inn, Hilton – открывающих все новые и новые объекты, как в России, так и в Беларуси. Московскими студентами также были названы сеть ресторанов Il Patio, отель «Яхт-клуб» в Балаклаве и компания «ОСТ-ВЕСТ», представляющие туристические программы для детской аудитории.

В ответе на шестой вопрос необходимо было выявить факторы, способствующие эффективному развитию туристической дестинации. Во многом российские и белорусские студенты были солидарны – например, что определяющими условиями в данном случае являются государственная поддержка и наличие современной инфраструктуры, а также благоприятные условия для инвесторов и грамотная маркетинговая стратегия. Все сошлись также на обязательном понимании и поддержке развития туризма в регионе местными жителями и властями. Московскими студентами была отмечена важность транспортной доступности, а белорусскими – доступность информации и цен. Все отмечали необходимость определения уникальности дестинации, ее «фишки», качества и разнообразия предоставляемых услуг, современной и высококлассной организации сервиса. Белорусские студенты акцентировали внимание на безопасности туристов и наличии скидок, льгот и бонусов для постоянных клиентов. Москвичи подчеркнули важность интерактивного компонента, проведения анимационных программ, ориентации на удовлетворение потребностей индивидуальных туристов.

Седьмой вопрос предполагал указание наиболее значимого отечественного или зарубежного туристического события. Абсолютными лидерами 2014 года стали Чемпионат мира по хоккею в Минске и Олимпиада в Сочи. Белорусы отметили непреходящую популярность «Славянского базара» в Витебске, кулинарного фестиваля «Мотольские прысмаки», реконструкторских фестивалей в Мире, Лиде, Новогрудке, а также растущий интерес к новым событиям – Сырному фестивалю, рок-фестивалю «Мост» (GreenFest),

фестивалю «Наш Грюнвальд» в Дудутках. Похожие события были отмечены и москвичами – например, фестиваль «Времена и эпохи» в Коломенском. Кроме того, основным событием в профессиональной сфере турбизнеса была названа международная выставка MITT в Москве.

Последний, восьмой вопрос касался опыта волонтерской работы студентов. Выяснилось, что студенты (как в Москве, так и в Минске) имеют опыт помощи ветеранам ВОВ, работы на туристических выставках. Студенты исторического факультета БГУ работали на Чемпионат мира по хоккею, на ежегодно проводимом в Минске «Фэсте экскурсоводов», «Фестивале факультетов БГУ» а также в различных музеях. У москвичей есть возможность поработать в волонтерском центре МГИИТ им. Ю.А. Сенкевича и в туристической полиции при 1-ом оперативном полку полиции ГУ МВД РФ по городу Москве.

Современная сфера турбизнеса в России и Беларуси имеет общие тенденции в развитии. Самая очевидная – переориентация приоритетов. Сейчас в обеих странах на первом плане находится работа по развитию внутреннего туризма. Руководитель Федерального агентства по туризму Российской Федерации Олег Петрович Сафонов в недавнем интервью отметил, что в 2014 году в России отмечен резкий рост числа внутренних туристов - с 32 млн. до 42 млн. (30%), что в первую очередь способствует укреплению экономики – деньги туристов остаются в стране [5]. Впервые за долгие годы в России создан качественный пакетный турпродукт, задействованы лучшие курорты: Сочи, Анапа, Крым, Минводы, Краснодарский край. Национальным маркетинговым агентством «Visit Russia» инициирован проект «Серебряное ожерелье» (по аналогии с «Золотым кольцом») – обширной туристической дестинации вокруг Санкт-Петербурга [6].

В странах-соседках действуют государственные программы по развитию туризма. В России это Федеральная целевая программа развития внутреннего и въездного туризма на 2011-2018 годы, в Беларуси – Государственная программа по развитию туризма на 2011-2015 годы, готовится проект программы на 2016-2020 гг. Одной из приоритетных задач в обеих странах является преодоление диспропорций в развитии туризма между столицей и регионами. С этой целью проводятся и разрабатываются различные событийные туры. Активно входят на рынок России и Беларуси мировые гостиничные цепи (Mariott, Accor, Novotel, Hyatt, Hilton), строятся новые объекты, растет конкурентоспособность, интенсифицируется развитие делового туризма. В России идет работа по созданию национального слогана и логотипа, под которым страна будет продвигаться на международном рынке [6]. Такая же работа ведется и в Минске – поиск бренда города занимает умы ведущих специалистов отрасли несколько последних лет.

600 вузов Российской Федерации готовят кадры для сферы туризма. В Беларуси их чуть более 20 [8, с. 32], однако качество подготовки от этого не страдает. Практически во всех вузах Беларуси, готовящих кадры в туризме, обеспечено прохождение студентами практики на ведущих предприятиях отрасли, что позволяет более точно определиться с будущей профессией. Результаты исследования показывают, что подготовка кадров осуществляется в обеих странах профессионально, а сотрудничество в этой сфере позволяет значительно повысить ее качество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исторический факультет Белорусского государственного университета. – Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.hist.bsu.by/kafedry/kafedra-etnologii-muzeologii-i-istorii-iskusstv/obshchaya-informatsiya-o-kafedre.html. Дата доступа: 02.09.2015г.
2. МГИИТ им. Ю. Сенкевича. – Электронный ресурс. Режим доступа: http://mgiit.ru/content/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82%D0%B0. Дата доступа: 07.09.2015
3. Деятельность кафедры этнологии, музеологии и истории искусств БГУ по подготовке специалистов в сфере туризма Республики Беларусь / И.В. Олюнина // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. Материалы Междунар. науч.-практ. конф.,19-20 мая 2010 года, Минск / редкол.: Т. А. Новогродский (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Изд. центр БГУ, 2011. – С. 260-263.
4. Подготовка кадров высшей квалификации для сферы туризма Республики Беларусь: опыт БГУ / И.В. Олюнина // Эко- и агротуризм: перспективы развития на локальных территориях: тезисы докладов II международной научно-практической конференции. 22-23 апреля 2010 г., г. Барановичи, Республика Беларусь / редколл.: Н.В. Зуев (гл. ред.) [и др.]. – Барановичи: РИО БарГУ, 2010. – С. 226-229.
5. Олег Петрович Сафонов: Россияне переориентировались на внутренний туризм. Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.otr-online.ru/programmi/oleg-safonov-rossiyane-38592.html - Дата доступа: 20.04.2015
6. Национальное маркетинговое агентство Visit Russia. Электронный ресурс. – Режим доступа: http://visit-russia.ru/- Дата доступа: 20.04.2015
7. Всероссийский конкурс идей на создание лого и слогана «Туристский бренд России». Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.russiatourism.ru/contents/turism_v_rossii/vserossiyskiy-konkurs-idey-na-sozdanie-logo-slogana-turistskiy-brend-rossii/ - Дата доступа: 20.09.2015
8. Современная практика экскурсионной работы в Республике Беларусь : учеб.-метод. пособие / И. В. Олюнина, Н. В. Суслова. – Минск : БГУ, 2014. – 142 с. : ил.

Піваварчык Т.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

РОДНАЯ МОВА Ў СРОДКАХ МАСАВАЙ ІНФАРМАЦЫІ ЯК ФАКТАР ЗАХАВАННЯ І РАЗВІЦЦЯ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ

Ва ўмовах культурнай глабалізацыі, разнастайнасці міжкультурных камунікацый, разбурэння традыцыйных ідэнтычнасцей узрастае роля СМІ як аднаго са сродкаў і фактараў інкультурацыі – далучэння масавай аўдыторыі да роднай культуры, садзейнічання ў асваенні нацыянальна-спецыфічных культурных нормаў, каштоўнасцей, традыцый, сацыяльных роляў. Выкананню гэтай ролі садзейнічае насычанасць тэкстаў СМІ, паводле Т.Г. Дабрасклонскай, культураспецыфічнымі моўнымі адзінкамі, культуразначныя звесткі ў якіх могуць быць прадстаўлены на дэнататыўным, канататыўным, асацыятыўным, метафарычным узроўнях [2, с. 233-240].

Культурная разнастайнасць, у тым ліку шматмоўе, – заканамерны вынік эканамічнай, палітычнай, навукова-адукацыйнай інтэграцыі. “У сучасным свеце толькі англічане і часткова амерыканцы, для якіх англійская мова з’яўляецца роднай, могуць быць моналінгвамі. У астатніх жа выпадках адукаваныя людзі асуджаныя на білінгвізм ці нават шматмоўе” [6, с. 41]. Таму заканамерна, што сярод 52 прааналізаваналых сайтаў беларускіх ўстаноў вышэйшай адукацыі (па даных на 14.10.2015) 45 з’яўляюцца шматмоўнымі (ад двух да адзінаццаці моў). Між тым на сайтах 27 ВНУ адсутнічае беларускамоўная версія, што пацвярджае хутчэй дэкларатыўнасць, чым рэальнасць раўнапраўнага білінгвізму ў інфармацыйнай лінгвакультурнай прасторы краіны. Сайты друкаваных і электронных СМІ Беларусі ў большасці двухмоўныя, аднак у гэтым выпадку мы часцей за ўсё сутыкаемся не з рознамоўнымі версіямі адной і той жа інфармацыі (за выключэннем сайтаў інфармагенцтваў), а з пераключэннем моўных кодаў (адны матэрыялы – на рускай, другія – на беларускай мове) і з рускамоўнай сістэмай навігацыі. Большасць раённых перыядычных выданняў Беларусі, у адпаведнасці з іх рэгістрацыйнымі данымі, двухмоўныя, у выніку чаго тыповымі становяцца кантактнае двухмоўе і між- і ўнутрыфразавае пераключэнне моўных кодаў: як у межах нумару газеты, так і ў межах асобнай старонкі альбо асобнага тэксту.

Беларускі соцыум заўжды існаваў ва ўмовах шматмоўя (руска-беларускага, руска-беларуска-польскага, польска-беларускага). Пераключэнне з мовы на мову было звязана з характарам маўленчай сітуацыі, ступенню яе рытуалізацыі, наяўнасцю пэўнай традыцыі, тыпам дыскурсу (інстытуцыянальны або паўсядзённы) і г.д. Канешне ж, культурную спадчыну беларускага народа ў сучасных СМІ можна прэзентаваць і з дапамогай рэсурсаў іншых моў, у тым ліку мовы рускай, але найлепшым чынам выканаць гэта здольная менавіта тытульная мова: “ існуюць сферы зносін, у якіх нацыянальная мова не можа быць замененая ніякай іншай мовай. Маюцца на ўвазе сферы нацыянальнай культуры – радыё, тэлебачанне, мастацкая літаратура, тэатр, школа” [6, с. 42]. С.М. Прохарава падкрэслівала, што для жыхара Беларусі гаварыць па-беларуску – гэта не толькі карыстацца мовай як сродкам камунікацыі, але «яшчэ і ‘паважаць традыцыі’, ‘ведаць беларускую культуру’ і г.д., да таго, хто гаворыць на мове, ставяцца з павагай, хоць сустракаецца і адваротнае. Ва ўсялякім выпадку, слова мова бясспрэчна з’яўляецца канцэптуальным, стаўленне да яго выяўляе альтэрнатыўныя сусветы» [7, с. 94].

Л.У. Рычкова са шкадаваннем адзначае, што “для большасці насельніцтва Рэспублікі Беларусь за гады фарміравання яе дзяржаўнасці і адпаведнай новаму статусу ідэалогіі беларуская мова так і не стала роднай у сэнсе першага моўнага кода” [8, с. 537]. Сёння мы назіраем сітуацыю, калі беларуская мова пастурова і “зусім неапраўдана” [1] знікае са старонак друкаваных перыядычных выданняў (у тым ліку і раённых, якія раней вылучаліся менавіта захаваннем традыцыі беларускамоўнасці) пад уплывам рынкавых, спажывецкіх, тэхналагічных і іншых фактараў, што спараджае пэўны нігілізм у дачыненні да беларускай мовы як сродка масавай камунікацыі.

Падаецца, што на карысць развіцця нацыянальнай лінгвакультурнай прасторы сучасных СМІ Беларусі будзе суіснаванне розных мадэляў медыйнага білінгвізму, у тым ліку і такой мадэлі, калі беларуская мова аказваецца “замацаванай” за пэўнымі тэматычнымі дыскурсамі. Назіранні за рэгіянальнымі газетамі дазваляюць выказаць здагадку, што беларуская мова сёння больш запатрабаваная і “натуральная” ў так званай “канцэптуальнай журналістыцы” (С.М. Прохарава), арыентаванай на духоўнасць, сакральнасць, эстэтыку, пэўны эксклюзіў, успрыняцце і інтэпрэтацыю фактаў праз адметныя метафарычныя коды. Як глабалізацыя спарадзіла зваротны працэс глакалізацыі, так і масавая культура справакавала цікавасць да элітарнага, паказчыкам якога можа сёння быць і валоданне пэўнай мовай як сімвалам прэстыжу: “актуалізуецца дыферэнцыяцыя па відзе культурнага капіталу. У выніку з’яўляецца цікавасць да спецыфічнай кампетэнтнасці – кампетэнтнасці па асаблівых і пазарынкавых ведах. <…> Калі на рынку ёсць попыт на

дзелавую англійскую мову, то ў пазарынкавых сферах жыцця і, перш за ўсё, у сітуацыях community узнікае цікавасць да эксклюзіўнай мовы" [9, с. 22].

Наяўнасць беларускамоўных матэрыялаў на старонках СМІ ўплывае на разуменне аўдыторыяй каштоўнасці самой беларускай мовы як спрадвечнага нацыянальнага культурнага феномену, пераконвае ў здольнасці беларускай мовы служыць эфектыўным сродкам інфармавання і камунікацыі ў розных тэмах і жанрах, фарміруе моўны густ аўдыторыі: "Свеціць нам сонейка – значыць, жывем! – так проста і адначасова ёміста выказала сваё жыццёвае крэда ветэран працы і рабочая вытворчага цэха <…> Я слухаю нетаропкую гутарку маёй субяседніцы на роднай мове і літаральна адчуваю асалоду ад яе адметнага светаўспрымання і цікавай жыццёвай гісторыі. Яна павучальная ўжо таму, што прасякнута аптымізмам… (Бераставіцкая газета. 28.12.2013).

Беларуская мова ў СМІ адлюстроўвае спецыфічныя рысы менталітэту беларускага народа і сістэмы яго каштоўнасцей. Успрыманне і асэнсаванне фактаў ажыццяўляецца праз увасобленыя ў моўных адзінках калектыўныя веды і вопыт: Мне далі старэнькі Т-40. "Драпачок". Сена на ім падвозіў, салому <...> Тата пачынаў працаваць наогул без кабіны. Натуральна, я лічыў за гонар праехацца з ім – наглытацца пылу папоўніцы <...> І жонка, якая хаця і пабурквае (думаю, агульнае для жонак усіх механізатараў: "Кватарант, у хаце не стыкаешся. Ты калгасныя палі ведаеш лепей, чым уласны панадворак!"), але разумее мяне і падтрымлівае. Хіба без яе руплівых рук у нашым хлеўчуку было б столькі жыўнасці? І карова, і свінні, і куры… Тры вуглы, як кажуць, трымаюцца на жаночых плячах (Астравецкая праўда. 19.06.2013).

"У кожнай мове ёсць словы, што надаюць ёй выразную адметнасць, яскравую арыгінальнасць, самабытную зладжанасць і вылучаюць яе з блізкароднаснай тоеснасці" [3, с. 40]. Таму ў рускамоўны тэкст газеты ўключаюцца беларускія словы і словазлучэнні, якія журналіст ацаніў як безэквівалентныя адзінкі (часцей за ўсё абазначэнні спецыфічных з'яў мясцовай культуры) або як адзінкі з важкай сімвалічнай семантыкай, якім цяжка знайсці для гэтага кантэксту ўдалы рускі адпаведнік і якія лепш дапамогуць яму выразіць аўтарскі намер: Именно тогда, по архивным сведениям, предприимчивый сельчанин занимался копчением и продажей мяса – вяндлины. От него и поселение пошло – "Копцічы". Позже название трансформировалось в Коптевку (Перспектива. 18.06.2014); Больше всего Саше в нем тогда понравилось то, что он разговаривал на чистой "беларускай мове" (Перспектива. 14.02.2014); "Жаніся хоць на курыцы, але са сваёй вуліцы", – так говорили когда-то в народе, имея в виду то, что совместная жизнь молодых сложится благополучно, если девушка или парень выберут себе пару со своей деревни, где все друг друга знают (Зара над Нёманам. 25.01.2011). Праз самабытныя словы і фальклорныя вобразы, якія "паказваюць на праявы этнапсіхалагічнага складу (ментальнасці) беларускага народа, асаблівасці яго разумова-маўленчай дзейнасці" [3, с. 42], стварае малюнак падзеі: Вясне дарогу праклалі – вось толькі сонейка чамусьці не пачула (або зрабіла выгляд, што не пачула!) смеху, жартаў і песняў, таму, відаць, і ніводнага разу ніводнага праменьчыка не паказала вітаючым вясну. Можа, мала бліноў з'елі? (Астравецкая праўда. 05.03.2014). Уплыў традыцыйнай фальклорнай культуры выяўляецца ў газетах на ўзроўнях арганізацыі дыялогу з «калектыўнай» аўдыторыяй, трансляцыі паўсядзённых камунікатыўных практык, ідэалагічнага канструявання «карціны дня». Газетны дыскурс, як і фальклорны, заўсёды ў той ці іншай ступені міфалагізаваны і моцна звязаны з дзеючымі сацыяльнымі інстытутамі.

Лепшыя беларускамоўныя матэрыялы на старонках раённых газет яскрава вылучаюцца сваёй альтэрнатыўнасцю да канцылярыта і заштампаванасці, падвышанай публіцыстычнасцю, вобразнай насычанасцю. "Традыцыя канструявання маўленчых сітуацый у беларускамоўных публіцыстычных тэкстах істотна адрозніваецца набліжэннем да вуснага маўлення" [3, с. 43] нават у інфармацыйных жанрах, напрыклад, у заметцы: У асноўным жа нашы палі так "багаты" на камяні, што без чалавечых рук не абысціся. Вось і даводзіцца кожную восень біць бульбе нізкія паклоны (Воранаўская газета. 06.09.2014).

Шматдыскурсіўнасць сучасных СМІ дазваляе ўбачыць, у якіх сферах жыцця беларуская мова як сродак зносін становіцца найбольш запатрабаванай. Адной з такіх сфер сёння становіцца канфесійная сфера [5, с. 226], што пацвярджаюць і матэрыялы раённых СМІ, на старонках якіх ладзіцца сапраўдны міжканфесійны дыялог, характэрны для полікультурнага грамадства Беларусі. Гл. загаловак: Маліўся Богу на роднай мове (Светлы шлях. 14.05.2010).

На старонках раённых газет рэгулярна друкуюцца прыватныя аб'явы у этыкетных жанрах віншавання, спачування, падзякі, якія адкрываюць перад чытачамі важную частку паўсядзённай культуры беларуса, адлюстроўваюць нацыянальна-спецыфічныя правілы, традыцыі, стэрэатыпы маўленчых зносін. Многія з такіх тэкстаў заслугоўваюць даследчыцкай увагі і маюць дыдактычную каштоўнасць у беларусазнаўстве: "Віншуем паважаную жанчыну Зіновію Францаўну Броўку з 80-годдзем! Цяжкі лёс выпаў на яе долю: усё жыццё працавала даяркай у калгасе, адна выхоўвала дзяцей, вяла хатнюю гаспадарку, дапамагала ўсім і ў радасці, і ў горы. Усё гэта ўжо засталося за плячыма. Сёння наша баба Зіна яшчэ маладая душой і гэта самае галоўнае. Жадаем табе прайсці адведзены Богам жыццёвы шлях не стамляючыся, каб не ціснула на плечы

цяжарам хвароба. Жыві і радуйся кожнаму дню і будзь за ўсё ўдзячна Богу. З павагай – Мацкевічы, Грыневічы, Палонская" (Светлы шлях. 14.05.2010).

Глабалізацыя паскарае працэс звужэння сацыяльных функцый у нацыянальных моў, якія не адносяцца да ліку сусветных, што актуалізуе пытанне аб нацыянальнай бяспецы. Назіранні за моўным афармленнем мясцовых СМІ паказалі, што ў раённых выданнях за беларускай мовай замацоўваецца функцыя захавання і падтрымання нацыянальна-культурнай (у тым ліку дзяржаўнай, грамадзянскай) ідэнтычнасці (самаідэнтыфікацыі) чытачоў і самой газеты (рэдакцыі) – гэта бачна і па тым, што беларуская мова пераважае ў паратэксце газеты, які адлюстроўвае палітыку рэдакцыі, і па тым, што тэксты на беларускай мове тэматычна перш за ўсё належаць да так званай канцэптуальнай, а таксама да этнічнай журналістыкі.

"Але ў зменлівым свеце толькі захавання і ўзнаўлення аказваецца недастаткова, засваенне свету патрабуе развіцця, патрабуе выхаду за рамкі уласнай назапашанай культуры для вырашэння праблем, якія з'яўляюцца ў сувязі з новай рэальнасцю, новымі адносінамі суб'екта з асяроддзем <…> Мова, што прэтэндуэ на статус дзяржаўнай, павінна у сваёй знешняй сістэме валодаць поўным наборам кампанентаў, якія адказваюць перш за ўсё энергетычнай і інфармацыйнай базавым патрэбам, г.зн. яна павінна быць, як мінімум, літаратурнай мовай <...> Якасці "літаратурнага" мова набывае ў працэсе гістарычнага бытавання народа і развіцця пісьмовай мовы, кніжнай культуры, адукацыі і сродкаў масавай камунікацыі – прэсы перш за ўсё" [4, с. 24-26]. Актуалізуецца праблема інтэрнацыяналізацыі беларускай лінгвакультуры, адаптацыі ў тэкстах лексічных і граматычных інівацый. СМІ адказныя за тое, каб у беларускамоўнае маўленне ўваходзілі новыя словы, а з імі паняцці, якія адпавядаюць усім патрэбам медыяпрасторы. Павышэнне статусу і пашырэнне функцый беларускай мовы як мовы сучасных, шматтэматычных і шматжанравых сродкаў масавай інфармацыі будзе спрыяць захаванню і развіццю нацыянальнай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Ананіч, Л. Павелічэння колькасці недзяржаўных беларускамоўных выданняў у краіне не назіраецца. – Код доступа: http://blr.belta.by/economics/view/pavelichennja-kolkastsi-nedzjarzhaunyh-belaruskamounyh-vydannjau-u-kraine-ne-naziraetstsa-ananich-29295-2015. – Дата доступа: 06.10.2015.
2. Добросклонская, Т.Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь / Т.Г. Добросклонская. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 264 с.
3. Іўчанкаў, В.І. Дыскурс беларускіх СМІ. Арганізацыя публіцыстычнага тэксту / В.І. Іўчанкаў. – Мінск: БДУ, 2003. – 257 с.
4. Караулов, Ю.Н. Этнокультурная и языковая ситуация в современной России: лингвистический и культурный плюрализм. Ч. 1 / Ю.Н. Караулов // Мир русского слова. – 2002. – № 3. – С. 20–29.
5. Лукашанец, А.А. Беларуская мова ў XXI стагоддзі: развіццё сістэмы і праблемы функцыянавання / А.А. Лукашанец. – Мінск: Беларуская навука, 2014. – 396 с.
6. Михальченко, В.Ю. Национальные языки в эпоху глобализации: языки России и Монголии / В.Ю. Михальченко // Вопросы филологии. – 2010. – № 1. – С. 39–47.
7. Прохорова, С.М. Соотношение языковой и концептуальной картины мира жителей Беларуси / С. М. Прохорова // Балтийский регион. Лики русского мира: сб. науч. тр. / Под общ. ред. Н. Г. Бабенко. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. – С. 92–99.
8. Рычкова, Л.В. Лингвистический корпус региональных СМИ как источник актуального страноведческого материала / Л.В. Рычкова // Социокультурные и филологические аспекты в образовательном и научном контексте=Acta Humanistica et Scientifica Universitatis Sangio Kyotiensis: статьи, доклады Первого Международного виртуального Форума в Японии по русистике, культуре, педагогике, Киото, 25-29 сентября 2014 г. – Киото: Университет Киото Сангё, 2014. – С. 536–540.
9. Семенков, В.Е. О ситуации с церковнославянским языком в современном российском православии / В.Е. Семенков // Теории и практики языкового плюрализма и билингвизма: междисциплинарный подход: Матер. Поволжск. науч.-пр. конф. 7 дек. 2006 г. / Под рук. В.З. Гарифуллина. – Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2007. – С. 13–24.

Пирошенко С.Ю.
(Украина, г. Хмельницкий)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО: СПЕЦИФИКА АТРИБУТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

В статье рассматривается поэтическое творчество Иннокентия Анненского с учетом эффективно апробированных в практике литературоведческого анализа принципов экзистенциальной поэтики. В ходе анализа учитывается специфика экзистенциально ориентированных лирических произведений автора на жанрово-композиционном уровне.

Творческое наследие Анненского в настоящее время стало объектом пристального интереса со стороны литературоведения. Анализ основных направлений изучения творчества Анненского свидетельствует об устойчивом росте интереса к нему и расширении спектра исследований.

Выбранный угол зрения на поэтическое наследие Анненского как на сферу специфического воплощения экзистенциального типа художественного сознания, с одной стороны, чрезвычайно актуален, ибо на

него косвенно указывают самого разного рода исследования, а с другой стороны, такой угол зрения до сих пор остается в анненсковедении нереализованным и даже не сформулированным достаточно определенно.

Центральным теоретико-литературным понятием настоящей статьи является понятие экзистенциальной поэтики.

Однако прежде чем попытаться дать ему определение, необходимо сказать и о таких связанных с ним категориях, как художественное сознание вообще и экзистенциальный тип художественного сознания.

Понятие художественного сознания вошло в обиход литературоведения не так давно и еще не получило общепринятого толкования. Больше того, во многих серьезных теоретико-литературных изданиях и справочниках оно вообще отсутствует (например, нет его в «Літературознавчому словнику-довіднику» [8], «Теории литературы» В. Хализева [8]). Знаменательно, что даже в монографиях, включающих выражение «художественное сознание» в свои названия, его строгое определение не дается, и употребляется оно как нечто само собой разумеющееся, чаще всего как синоним выражения «художественное мышление» или «мышление в образах». Нам представляется важным разграничение, которое проводит между понятиями «художественное сознание» и «художественное мышление» В. Заманская: «тип художественного сознания — это категория, единица и мера литературного процесса. Она обобщает наиболее широкие и универсальные массивы в едином русско-европейском пространстве XX века. <…> Художественное сознание эпохи — естественная и объективная для творческой индивидуальности сфера существования. Писатель живет в континууме художественного сознания своей эпохи, он им «дышит», он впитывает его не только в творческом процессе, но и в личностном своем пребывании в доставшейся ему духовной и культурной ситуации. Именно художественное сознание времени формирует индивидуальное художественное мышление писателя – всегда неповторимое и (в соответствии с мерой таланта) оригинальное. При этом художник одновременно воплощает и творит художественное сознание эпохи собственным художественным мышлением. Художественное сознание эпохи и художественное мышление писателя, таким образом, находятся в постоянных диалектических связях и динамических взаимодействиях, взаимовоплощениях, постоянно перетекают одно в другое, воплощают и творят друг друга» [3, с.19-20]. Принимая в целом это разграничение, все же необходимо отметить, что вполне правомерным является и употребление выражения «художественное сознание» применительно к отдельному писателю. Следует также отметить, что и в работе В. Заманской отсутствует дефиниция художественного сознания. Поэтому в качестве рабочего определения мы предлагаем следующую характеристику этого понятия. Художественное сознание – это специфика образного воплощения мировидения и человековедения, свойственная той или иной эпохе или отдельному художнику. В свою очередь под типом художественного сознания договоримся понимать систему определенных концептуальных (идейно-содержательных) и формальных доминант, выражающих эту специфику.

Что касается типологии художественного сознания, то в большинстве классификаций, предлагаемых современным литературоведением, в рамках „большой” литературной эволюции выделяются определенные исторические типы и художественные системы. Интересная типология художественного сознания предложена В. Заманской. Она видит в русской и европейской литературе XX века следующие типы художественного сознания: „экзистенциальное, диалогическое (или конвергентное), политизированное, мифологическое, религиозное» и подчеркивает, что «возможно обоснование иных типов, если они будут подтверждены соответствующими исследованиями, – например, мистического, исторического, романтического и т. д.» [3, с.21]. Очевидно, что в создании этой классификации нет унитарного подхода. Почему, скажем, экзистенциальное художественное сознание не может быть одновременно и диалогическим (такое соединение демонстрирует, например, творчество И. Бунина), или не может тесно соприкасаться с политизированным, как в случае с творчеством М. Хвылевого. Способность к пересечению экзистенциального и мифологического типов художественного сознания открывает проза М. Булгакова, А. Платонова и др. Если романтический тип художественного сознания достаточно обстоятельно описан, то трудно сказать, что имеется в виду под «историческим художественным сознанием». Другими словами, типология художественного сознания в настоящее время пребывает в состоянии становления.

Неопределенностью и неустойчивостью употребления отличается и понятие «экзистенциальная поэтика». Оно отсутствует в современных словарях и справочниках, где, как правило, поэтика трактуется в таких основных ее разновидностях, как поэтика историческая, поэтика теоретическая, поэтика частная (или описательная) [6, с.11-16]. Вместе с тем современное литературоведение для проведения исследований определенной системной направленности часто прибегает к созданию в качестве рабочих инструментов анализа литературного материала разного рода понятий, ориентированных на связь поэтики как таковой с металитературными подходами. Так возникло понятие онтологическая поэтика – сначала в трудах Л. Карасева, одного из наиболее последовательных сторонников онтологического статуса литературы [4], а затем и в коллективных исследованиях [2]. Очевидно, по аналогии с такого рода образованиями возможно введение понятия „экзистенциальная поэтика”. В. Заманская предлагает следующую характеристику этого

понятия: „Основными координатами вариативной поэтики экзистенциального сознания являются поток — ситуация — абзац — экзистенциальное слово. <...> Экзистенциальное сознание вырабатывает и оригинальные принципы поэтики. Поэтика экзистенциального типа вариативна. В этом она созвучна философской системе экзистенциализма: общие феноменологические, онтологические, метафизические и собственно экзистенциальные фундаментальные концепции варьируются в индивидуальных версиях Ясперса, Марселя, Бердяева, Шестова, Гуссерля, Хайдеггера, Мерло-Понти, Камю, Сартра и др. Фундаментальные художественные приемы, направленные на решение экзистенциальных задач (экстремальная ситуация, моделируемая ситуация, экзистенциальные пограничья жизни и смерти, рационального и иррационального, психологический эксперимент, повествование типа потока сознания и т. д.) в творчестве разных художников реализуются в индивидуальных комбинациях, универсальных и неповторимых, отражающих философское и стилевое мировоззрение каждого художника...” [3, c.19, 35].

Необходимо подчеркнуть, что все четыре вышеназванные атрибутивные свойства экзистенциального типа художественного сознания прослежены В. Заманской на различном материале русской литературы XX века в ее связях с западно-европейской литературой. Принимая в целом разработанную исследовательницей методологию, считаем вместе с тем, что предложенные ею критерии срабатывают далеко не всегда, а также требуют дополнения.

Так, на наш взгляд, применительно к поэзии понятие „поток”, „поток жизни”, „принцип неиерархизированности явлений, поточности изображаемого бытия” более точно следует трактовать как нерасчлененность восприятия жизни лирическим субъектом. Очевидно также, что в поэзии И. Анненского не будет иметь существенного значения „абзац”, поскольку здесь вообще имеет место специфическая структурная организация текста. Вместе с тем понятно, что экзистенциальная поэтика влияет и на художественную компоновку материала в поэзии. Думается, что здесь определяющую роль играет, с одной стороны, композиция каждого отдельного стихотворения, нередко представляющего собой „лирический фрагмент-ситуацию”, а с другой стороны, особое значение приобретает циклизация стихотворений в рамках сборника (или всего творчества), осуществляемая через мотивность художественного сознания. Именно мотивность, по нашему мнению, является одним из важнейших признаков экзистенциаьной поэтики, и не только в поэзии, но и в прозе. Об этом свидетельствует анализ принципов повествования в знаковых произведениях литературы XX века – „Улисс” Дж. Джойса, “Замок” и “Процесс” Ф. Кафки, „Чевенгур” А. Платонова, „Доктор Живаго” Б. Пастернака, „Имя розы” У. Эко и др.).

Специфика экзистенциально ориентированных лирических произведений Иннокентия Анненского на жанрово-композиционном уровне связана и с принципами субъектной организации, когда смешение «Я», «ты», «вы», «мы» создает множественное, интерсубъектное «Я», оказывающееся проекцией некоего «общего» лирического субъекта, пытающегося осуществить самоидентификацию через отличие от себя самого же, т. е. проанализировать, соотнести свои «разные Я». Ср. в связи с этим мнение профессиональных философов о том, что философско-экзистенциальная парадигма предполагает тоактовку человеческой индивидуальности через ее отличие от самой себя [7, c.222].

Своеобразие экзистенциальной поэтики автора определяется еще одним важным признаком – особой концепцией пространства и времени и соответствующей хронотопной организацией призведений, относимых к экзистенциальному типу художественного сознания. В. Заманская довольно много говорит о новом понимании времени в литературе XX века, однако не выдвигает хронотоп в качестве атрибутивного элемента экзистенциально ориентированных литературных призведений. На наш взгляд, именно хронотоп является важнейшей составляющей экзистенциального типа художественного сознания. Специфика экзистенциального хронотопа определяется мотивами «конечности» и замкнутости человеческого существования, «пограничными» ситуациями и релятивными отношениями человеческого «Я».

Экзистенциальную поэтику отличает Иннокентия Анненского и особый статус предметности в лирике, когда вещь приобретает значение автономного бытия, «как будто» независимого от человеческого существования. Здесь экзистенциальная поэтика пересекается с онтологической поэтикой, ставящей во главу угла то, что может быть названо «вещественно-пространственной определенностью мира, его феноменальной представленностью» [4, c.293], когда «взглянув на мир, как на что-то наличествующее, сбывшееся в своих конкретных формах, мы уравниваем человека со всеми остальными вещами в праве «быть», «присутствовать» и, как следствие этого, получаем возможность заметить новые смысловые линии, которые в конце концов вернут нас к человеческой душе, к поиску смысла всеобщего и отдельного существования…» [4, c.294]. Такой поиск актуализирует в художественной речи особый пласт лексики, которую современные лингвисты называют «экзистенциалами». Ю. Левин, например, относит к ним такие слова, как тоска, томление, скука, истина, смысл, тщета, забвение, сиротство и др. [5, c.412].

Наконец, необходимо сказать, что «экзистенциальное слово» вследствие свойственной ему «сверхконтекстности», т. е. неноминативности, многозначности, рождает семантическую амбивалентность и син-

таксическую «напряженность» речевого потока, и в конечном итоге создает смысловую многоплановость текста, множественность вариантов его интерпретации.

Таким образом, поэтическое творчество И. Анненского предполагается анализировать с учетом эффективно апробированных в практике литературоведческого анализа принципов экзистенциальной поэтики, а также предлагаемых в порядке дополнения таких ее элементов, как хронотоп, фрагмент, композиция, субъектная организация стиха, „экзистенциальное слово" в его сверхконтекстности, специфической символичности и драматизме интонационно-синтаксического строя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с.
2. 2. Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Сб. науч. ст. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1998.
3. 3. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В.В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
4. 4. Карасев Л. В. Онтология и поэтика / Л. В. Карасев // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманит ун-т, 2001. – С.293-347.
5. 5. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю.И. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 734 с.
6. 6. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения / Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 1999. – 320 с.
7. 7. Хамітов Н. В, Гармаш Л. Н., Крилова С. А. Історія філософії. Проблема людини та її меж. – К.: Наукова думка, 2000. – 272 с.
8. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высш. школа, 1999. – 398с.

Пырова Т.Л.
(Российская Федерация, г. Москва)

ГЛОБАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: КЕЙС РОССИЙСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Существование господствующей мировой силы (или нескольких сил), производящей культурные образцы для остальных не является исключительной приметой новейшего времени [7]. Единство всемирной истории издавна определялась единством силы, направляющей и подчиняющей народы. Разумеется, никогда какая-либо одна сила не достигала полного господства, но - в условиях древнего или средневекового мира – она, как правило, не могла и достоверно узнать о его ограниченности, о существовании других сил, тоже подчиняющих мир [1].

Что отличает эти исторические примеры от современной ситуации? На мой взгляд, это именно исчезновение единого центра или единой силы, порождающей изменения. Глобализация сегодня определяется не подчинением, а установлением отношений, осуществлением постоянного сопоставления собственных достижений с достижениями других. Целью этого сопоставления является привлечение покупателей-потребителей, в которых все в большей степени превращается население земного шара. Следовательно, определяет все происходящие изменения по преимуществу одна сила – конкуренция. Однако соревнование бесполезно, если нет возможности точным и общепринятым образом отличить победителя от проигравшего. Так в сфере образования формируется тенденция к установлению всеобщей подотчетности, мониторингу достижений и рейтингованию. Эти практики активно поощрялись Всемирным банком и другими международными финансовыми организациями [9]. Итак, конкуренция является мотором изменений, а универсальная подотчетность – способом их фиксации.

С уровня международной политики идея конкуренции переходит на национальный уровень. Несомненно, уже введение Единого государственного экзамена в полной мере отражало глобальные ценности конкуренции, сопоставимости результатов и подотчетности отдельных учреждений. Тем не менее, работая в области исследований высшего образования я хотела бы остановиться на другом примере: возникновении общемировых рейтингов в сфере высшего образования. Задумывавшиеся как простой инструмент для сравнения вузов всего мира, рейтинги стали диктовать направления развития отдельных образовательных областей и менять образовательный ландшафт многих стран (тому пример программы по поддержанию ряда университетов для вхождения в рейтинг (в России, Японии, Германии, Китае) [6].

Идея ранжирования вузов с точки зрения их академических достижений, но также и по качеству управления оказалась чрезвычайно успешной в России. Программа 5:100, куда вошли предполагаемые будущие лидеры рейтингов (на сегодняшний день их 15), возникла для поддержания и развития исследовательского потенциала вузов России. Успех академических рейтингов определяется несколькими причина-

ми. Начиная с 2003 года, Россия как участник Болонского процесса, стремится полнее интегрироваться в европейское образовательное пространство. Участие в глобальных рейтингах позволяет понять положение российских вузов относительно партнеров-конкурентов в ЕС. Вторая причина заключается в том, что идея управления по показателям, которое осуществляется менеджерами, а не членами академической корпорации хорошо соответствует сложившейся в России практике, когда профессорско-преподавательский корпус имеет слабое влияние на администрацию [2, 4]. Сегодня, укрепляющийся менеджериализм характеризует глобальное образовательное пространство [8]. Наконец, третья причина заключается в том, что рейтинги – это все-таки очень удобный способ рассказать потребителю образовательной услуги (абитуриенту) почему ему нужно именно в этот вуз. И уже нет необходимости рассказывать о «традициях научных школ», о «фундаментальных достижениях» и тому подобных. Просто показать позицию в рейтинге.

Надо признать, что глобальная конкуренция не всегда связана с сокращением автономии образовательных учреждений. Например, на уровне среднего образования усиливается тенденции к школьной автономии [10]. Стремясь к высоким достижениям в этой области, национальные правительства передают все больше финансовых, содержательных, организационных вопросов на уровень школ. Соответствующие законодательные инициативы были проведены и в России. Однако результата нет – и именно потому, что реальной автономии школ не получилось, а деньги до сих пор продолжают выделяться по сметам.

Два этих приведенных примера хорошо иллюстрируют успехи и неудачи глобализации образования по-российски. Ее рецепт очень прост: поощрять конкуренцию, запрещая свободу. Когда-то Римская католическая церковь пыталась также управлять процессом научного творчества, поощряя игру ума, но запрещая сомневаться в божественном всемогуществе. После пришлось признать свои ошибки [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Де ла вега г. История государства инков // ленинград: изд. «наука». 1974.
2. Бикбов а. Непослушная реформа образования // полит.ру. Url=< http://polit.ru/article/2009/05/26/ege/>(дата проверки: 3.10.2015).
3. Иоанн павел ii. Документы ii ватиканского собора. Url=< http://www.krotov.info/acts/20/2vatican/dcmnt01.html>(дата проверки: 3.10.2015).
4. Маяцкий м. От болоньи до болоньи, или тупиковый процесс // русский журнал. Url=<http://www.russ.ru/pushkin/ot-bolon-i-do-bolon-i-ili-tupikovyj-process>(дата проверки: 3.10.2015).
5. Минина е. Why doesn’t the telephone ring? Reform of educational standards in russia // url=<http://www.inter-disciplines.org/index.php/indi/article/view/124>(дата проверки: 18.06.2015).
6. Тайхлер у. Многообразие и диверсификация высшего образования: тенденции, вызовы и варианты политики // вопросы образования. 2015. № 1, с. 14 – 38.
7. Фергюсон н. Цивилизация: чем запад отличается от остального мира? // изд. Corpus, м., 2014.
8. Abramov r. N. Managerialism and the academic profession // russian education and society. 2012. Vol. 54. No. 3. P. 63-80.
9. Heyneman, s. 2011. A comment on the changes in higher education in the post-soviet union. Globalization on the margins: education and post-socialist transformations in central asia. Charlotte, nc: information age publishing. P. 27–40.
10. Report of eurodice, 2007.

Ржевская Е.А.
(Российская Федерация, г. Москва)

ПУШКИН И ЕГО НАСЛЕДИЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВАСИЛИЯШУХАЕВА И ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ (ОТ УЧИТЕЛЯ К УЧЕНИКУ)

В. И. Шухаев и З. К. Церетели, мастера разных поколений и стилистических исканий, однако, их искусство, посвященное Пушкину и его литературному наследию, выявляет связующие нити, объединяющие этих двоих – учителя и ученика.

Представитель неоклассического направления в искусстве Василий Иванович Шухаев (1887-1973) к интерпретации поэзии Пушкина и созданию его воображаемых портретов обращался в разные периоды своей полной драматизма жизни.

Во время пребывания во Франции в 1922 году, для парижского издательства Я. Шифрина «La Pleade», художник исполнил к «Пиковой даме» эскиз титульного листа и двадцать цветных иллюстраций, раскрывая в них глубокое проникновение в психологию действующих лиц.

Эта его работа, по мнению исследователя творчества художника И. Г. Мямлина, стала «одним из высших достижений Шухаева в области книжного искусства». «Лишь о двух обстоятельствах можно пожалеть, держа в руках эту книгу, - пишет Мямлин, - о чрезвычайно маленьком ее тираже (всего 340 экземпляров – «для любителей») и о том, что в дальнейшем художник не слишком часто работает как иллюстратор».

Графические работы Шухаева к «Пиковой даме» - « верх искусства фантастического» - выполнены в технике рисунка пером с акварельной подцветкой и стилизованы под старую гравюру. Тремя годами позже Шухаев работал над иллюстрациями к трагедии «Борис Годунов». Художник выбрал стилистическую манеру, созвучную русской иконе, которая наиболее соответствует времени Годунова – конец XVI – начало XVII века. Одновременно он проникся идей, что обращение Пушкина к этому времени было вызвано глубокими раздумьями над современной ему действительностью.

Пушкиниана Шухаева получила свое развитие и в других областях изобразительно искусства. В 1925 году в Париже он работал над декорациями к спектаклям «Пиковая дама» и «Каменный гость» для Русской драматической труппы. Совместно с Яковлевым трудился над фресками на тему «Сказки А. С. Пушкина в музыке» для концертного зала в доме Феликса Юсупова в Булони близ Парижа, применяя стилизацию под средневековую иконопись.

Шухаев вернулся из Франции в Россию в 1935, где продолжил педагогическую деятельность. В 1937 году художника прямо во дворике Академии художеств арестовали по ложному обвинению в шпионаже, и он восемь лет провел в лагерях, куда был сослан вместе с женой - художницей.

Еще за год до ареста, готовясь к столетию со дня смерти Пушкина, Шухаев задумывает создать его портрет. В итоге получилось несколько произведений, каждое из которых интересно по-своему. Графическое изображение поэта 1937 года по возвышенной простоте образа имеет некоторые аналогии со знаменитым тропиненским портретом. В этом поясном портрете Пушкин изображен на светлом едва тонированном фоне, он предстает перед нами в момент творческого вдохновения: «Мечты, мечты,/ Где ваша сладость?». Здесь передан образ романтика в непарадном одеянии: клетчатый архалук и характерный белый воротник, который служит камертоном композиции. Остается догадываться - какими личными тревожными предчувствиями наделен этот портрет поэта, датированный самым страшным годом сталинских репрессий.

Возможно, предварительно к этому портрету, в 1936 году, Шухаев сделал графический рисунок сангиной, который отличается от предыдущего особенно четкой проработкой формы и более сосредоточенным выражением лица.

В живописном портрете 1937 года композиция решена с включением минимального пространства фона, отчего создается эффект крупного плана. Здесь очень гармонично тональное и цветовое решение: локальность пятен и их соотношение отсылает к колористической палитре портретов эпохи Возрождения. При этом Шухаев стремился в первую очередь передать глубину выразительных глаз поэта, которые устремлены куда-то вдаль, как будто он весь погружен в тему своего литературного произведения.

Юбилейную дату со дня смерти Пушкина художник отмечал уже в лагере Магадана, где станковой живописью заниматься не мог. Его привлекли к работе над сценографией спектакля-концерта в честь поэта. После двух лет заключения ему было поручено делать эскизы декораций и костюмов для постановок Музыкально-драматического театра имени М. Горького в Магадане.

В 1947 году Шухаев возвращается из ссылки и поселяется в Грузии до конца своих дней. Его приглашают в Тбилисский государственный театр оперы и балета им. Захария Палиашвили, где первой его работой в области сценографии стало создание эскизов декораций и костюмов для новой постановки оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

К очередному пушкинскому юбилею, в начале 60-х годов, художник задумал создать картину, посвященную своему кумиру. Предварительно он сделал графический портрет поэта сангиной (1960), который исследователи считают более удачным, чем живописный, выполненный годом позже. Психологически достоверный образ Пушкина вызывает в памяти графические портреты Сомова, где он изобразил своих друзей – «головки на лоскутах», как их охарактеризовал А. Бенуа, памятуя о рисунках Гольбейна французской аристократии. Подобное ощущение возникает от шухаевского портрета, типологически близкого с портретами Сомова своей пластической манерой исполнения: тщательная проработка формы головы и рук, при условной передаче одежды, едва намеченной одной контурной линией. Правда, Сомов портретировал своих современников, Шухаев же исполнил воображаемый образ такого высокого уровня, словно рисовал с натуры.

«Разумеется, после пушкинских портретов, написанных Кипренским и Тропининым, нелегко создать столь же цельный и емкий образ, - пишет Мямлин, - но очень важно отметить, что Шухаев неутомим в своих творческих поисках и что в каждом новом пушкинском портрете ему неизменно удается найти новый оттенок психологической характеристики поэта».

Возможно, именно на произведение Кипренского отчасти ориентировался Шухаев при создании портрета Пушкина 1961 года. Поэт изображен в том же формате поясной композиции и парадном костюме, как и на полотне Кипренского. Правда, без перекинутого через плечо шотландского плаща. Но общий настрой шухаевской картины иной. Поэт сосредоточен и углублен в себя, он на минуту оторвался от текста,

который держит в руке. Горькая складка губ говорит о тяжелых раздумьях. Передан образ Пушкина, пережившего многое – преследования властей, неоднократные ссылки, потерю друзей. Шухаев, испытав в своей жизни, как и Пушкин, «ненастной ночи мглу», стремился создать полотно, отражающее трагический образ Пушкина. Сдержанно-скорбное выражение лица передает внутреннее состояние, возможно, наиболее тяжелых лет жизни, в эти минуты писавшего: «Я пережил свои желанья, / Я разлюбил свои мечты; / Остались мне одни страданья, / Плоды сердечной пустоты».

Но именно в мерцающих синих оттенках фона портрета, символизирующих вечность и небо, отражена надежда, которой всегда жил поэт: «Если жизнь тебя обманет, / Не печалься, не сердись! / В день уныния смирись: / День веселья, верь, настанет».

Шухаев обращался к интерпретации литературного наследия Пушкина в разные периоды своей жизни. Им созданы уникальные стилизаторские иллюстрации к трагедиям Пушкина и работы в области сценографии, на которые впоследствии ориентировались художники театрально-декорационного искусства. Его портреты поэта образую целую серию, в которой рисунок сангиной 1960 года многие исследователи справедливо считают одним лучших графических изображений Пушкина в XX веке. Но и живописные его произведения, преломленные через собственные переживания, несут в себе глубину раскрытия личности поэта. Тем более что Шухаев был блестящий рисовальщик и талантливый живописец. Неоклассическое направление его искусства, с его драматизмом, дало невероятную высоту постижения и раскрытия личности поэта, который « в России - больше, чем поэт».

Любовь к Пушкину В. И. Шухаев передал своим ученикам. С 1947 года он вел класс рисунка в Тбилисской Академии художеств, впоследствии получив звание профессора. Зураб Церетели поступил в Академию в 1952 году, где ему посчастливилось учиться у знаменитого мастера. Только двум своим ученикам, Тенгизу Мерзашвили и Зурабу Церетели, Шухаев давал дополнительные часы рисования – исключительный претендент для педагога такого уровня.

Но не только благодаря профессиональным знаниям Шухаева к немутянулась молодежь, студенты Тбилисской Академии высоко ценили педагога в первую очередь за исключительные душевные качества и широту кругозора. Очевидно пушкинская «заветная лира» перешла в наследство и его ученикам.

Став мастером, Зураб Церетели неоднократно обращается к образу великого поэта и его литературному наследию, и, пожалуй, наиболее серьезные произведения были им созданы в зрелые годы творчества.

В пушкиниане Церетели прослеживаются две линии – это портреты поэта, живописные и скульптурные, и серии композиций на темы произведений Александра Сергеевича, преимущественно связанные с Грузией.

Серьезность подхода Церетели к теме обусловила выставку его работ «Пушкинский Тифлис», которая прошла в 2002 году во Всероссийском музее А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге.

В экспозицию вошли два портрета поэта 2002 года – живописный и скульптурный. Погрудный портрет Пушкина в технике масляной живописи выявляет индивидуальную пластическую манеру Церетели – стремительный мазок и мощный колористический темперамент, основанный на преобладании «горячих» тонов и оттенков в колорите полотна. Композиционное построение этого портрета лаконичностью решения отсылает к живописным и графическим поискам образа Пушкина у Шухаева 1937 года: тот же трехчетвертной поворот головы, мечтательное выражение лица, выразительность глаз и ничего излишнего в аксессуарах одежды. Однако чуть больший акцент не на линию, четко очерчивающую форму, а на звучный колорит из охристо-золотистых, иссиня-черных и сложных голубых тонов и оттенков выявляет преобладание романтических тенденций живописи. Очевидно Церетели также не оставил без внимания и знаменитый портрет Пушкина 1827 года кисти Василия Тропинина, в котором передан романтический образ поэта.

Скульптурный бюст Пушкина Церетели более лаконичен в линиях и формах; характерные детали костюма начала XIX века: цилиндр и сюртук - придают образу закрытость и строгость, выявляя классическую интерпретацию образа. Однако выражение лица поэта, как и в живописи, остается мягким и доброжелательным. В разное время варианты этого портрета были установлены в городах России: в 2005 году - в Ульяновске (возле литературного музея «Дом Языковых»), в 2013 году – в Горно-Алтайске, к 85-летию города.

Монументальный бронзовый памятник Пушкину был выполнен Церетели в 2013 году (Галерея искусств Зураба Церетели). Художник изобразил поэта, сидящим на своей любимой скамье в Болдино, в момент творческого вдохновения.

Особая страница творчества Церетели - станковые произведения на темы литературного наследия Пушкина. Они выполнены в разных видах изобразительного искусства: живописи, шелкографии, барельефах, перегородчатых эмалях. Особой теплотой и душевностью наполнены сюжетные композиции, навеянные «Путешествием в Арзрум» и пушкинской прозой о двухнедельном пребывании поэта в Тифлисе.

Барельефы представляют собой серию из двадцати работ, в них отражен пестрый и экзотический мир «пушкинского Тифлиса» с его узкими улочками, шумным базаром, яркими праздниками, свадьбами, крестинами и поминанием усопших. Все это передано в красноречивых действиях героев на фоне характерных городских пейзажей и самобытных интерьеров. Как известно, Пушкин был восхищен «славными тифлисскими банями» и, вслед за поэтом, Церетели создал несколько произведений, сюжетно связанных с этим моментом особенностей кавказского быта. «Бурление жизни, полифония, «многоголосье» в рельефах Церетели то почти дословно совпадают с пушкинским текстом, то выходят за его пределы, создавая как бы параллельный текст», - справедливо считает Т. Мишина-Буковская.

К сказками поэта, очевидно, восходят некоторые темы его композиций живописи и шелкографии .

Серия перегородчатых эмалей «История Грузии» (1984-1986) раскрывает становление дипломатических отношений между Россией и Грузией, однако, среди них есть темы и сюжеты близкие к эпическим произведениям поэта: «Обвал», «Монастырь на Казбеке», «Кавказ». Пушкин особенно подчеркивал воинскую доблесть кавказцев, не случайно в «Путешествии в Арзрум» он писал, что грузины «доказали свою храбрость под нашими знаменами…».

Произведения Церетели тему «Пушкинский Тифлис» были представлены на его персональных выставках в городах России, уже в постоянных экспозициях они находятся в его музеях Москвы и Тбилиси.

Неоднократно обращаясь к образу Пушкина и его литературному творчеству Церетели далек от подражательства. Нет сомнения, что он высоко ценит портреты поэта, выполненные Шухаевым, с их классическим виртуозным рисунком. Однако в живописи Церетели раскрывает те индивидуальные пушкинские черты характера, которые более близки ему самому: южный темперамент, порывистость и горячность. Это неизменно требует несколько иного пластического языка, более созвучного искусству романтизма. Скульптурные образы поэта по композиционному решению и форме строги и лаконичны, они выявляют неоклассические тенденции искусства Церетели. Его многофигурные сюжетные композиции не столько апеллируют к какому-либо конкретному произведению, как у Шухаева, сколько основаны на многочисленных мемуарных источниках, которые зафиксировали пребывание поэта в столице Грузинского княжества, также его поэзии, посвященной этому краю.

Главное, что объединяет Шухаева и Церетели - это приверженность к пушкинской теме, которая, как «блаженное наследство» перешла от учителя к ученику, раскрывая в пластике многогранность гениальной натуры поэта.

Роговой А.А.
(Украина, Запорожье)

КРИМИНАЛЬНЫЕ НОВОСТИ КАК ОСОБЫЙ ПОДТИП ИНФОРМАЦИОННОГО ВЕЩАНИЯ

В статье осуществлено попытку исследования феномена криминальных новостей, как рейтингового вида программ в информационном вещании среди представленных TV-продуктов в общей верстке украинского телевизионного поля; указаны основные угрозы, которые несут подобные программы для зрителя.

В связи с расширением информационной сетки вещания национальных каналов, в частности Украины, можно говорить о тенденции использования криминальных новостей как способа привлечения аудитории, особенно в вечернее время. Среди последних научных исследований, которые посвящены этой теме, можно выделить работы американских исследователей инфотеймента Л. Дауни и Р. Кайзера; с лингвистического аспекта криминальные новости исследовала М. Озерова и М. Нагорняк (тексты криминальной тематики на радио); в среде социальных коммуникаций – О. Порфимович, Е. Терлецкая, А. Фортунатов, М. Чабаненко; с психологического и педагогического аспектов – В. Матяш и Д. Лактионов. Актуальность исследования формируется в связи с тем, что за последнее время не только количественно, но и качественно расширяется жанровый спектр новостей; продюсерский и редакторские цеха ищут пути повышения рейтинга и большего воздействия на человека, а журналисты отдельных редакций применяют новые подходы для создания материалов, упрощая жанровые формы и текстовое сопровождение.

Не секрет, что человеческое любопытство играет одну из главных ролей в процессе потребления информации. Так, вечером после работы телевизор в основном работает в фоновом режиме, но при этом потенциальный зритель старается воспринять как можно больше информации, почерпнуть важное. Можем предположить, что на фоне нестабильной финансовой и социальных ситуаций в стране, повышается спрос на новости с криминальным подтекстом или патогенным смыслом. О таком процессе говорит и О. Порфимович: «Когда реципиент видит такую информацию – в интернете, газете или анонс на телевидении – он в первую очередь подчиняется эмоциям, хочет удовлетворить собственный интерес. И в последнюю очередь думает о том, как это может повлиять на его психику и, тем больше, на поведение. Потом он читает материал об изнасиловании со всеми подробностями, и говорит: «Боже, лучше бы я этого не читал, какой ужас»» [8, с. 312]. Такое рассмотрение проблемы с точки зрения психосемантики заставляет журналистов не отказываться от подобных материалов, но заметно сократить их количество и общий хронометраж, а также редакторов перенести подобные программы в другое время общей эфирной сетки телеканала.

Рассмотрим особый подтип информационного вещания с позиций объекта и субъекта. Говоря о роли журналиста в подготовке новостей, важно понимать его психический настрой, эмоциональную готовность работы в «полевых условиях», варианты подбора синхронов и комментариев, наличии стенд-апа как авторского элемента в материале. Если же анализировать криминальные программы с точки зрения субъекта, потребителя, тогда важно понимать его готовность к восприятию информации такого типа, время подачи, интенсивность патогенного текста и соответствующего видеоряда, а кроме этого обращать внимание на возраст зрителя. Постепенно вопрос о родительском контроле за просмотром телепередач уходит с плоскости актуальности, но, тем не менее, не всегда родители могут запретить или проверить информационный контент, который потребляют их дети. Исследователь Д. Лактионов, проводя мониторинг телевизионных программ, указывает на прямую зависимость от просмотра подобных телепередач на повышение уровня агрессии, особенно у детей. «60% телевизионных передач содержат сцены насилия. Самое большое количество сцен насилия содержится в художественных фильмах, криминальных новостях и мультипликационных фильмах» [3, с. 261].

Популярность подобных проектов пришла в отечественное медийное поле с американской практики. Так, более «80% всех сюжетов содержат сцены насилия» [1, с. 75]. Начало этой тематики датируется 1833 годом в США « …появилась газета Sun, которая специализировалась на криминальной хронике. Популярность ее росла ежедневно, и это вызывало беспокойство хранителей общественной морали» [8, с. 315]. Разумеется, что не имеется данных о влиянии материалов на аудиторию, но в исторических хрониках указывается, что материалы в основном базировались на темах секса, скандалов и убийств [там же].

В практику постсоветского телевизионного дискурса криминальные новости вошли в контексте популярной программы «19.59», которая появилась в России на канале ОРТ 14 апреля 1996 года. Редакторский коллектив старался подбирать острые темы и информационные поводы, но программа была закрыта и вновь возобновило вещание программа «Время». На украинских телеканалах до середины 200-х годов подобные программы не выделялись в отдельный жанровый диапазон. Что характерно, сюжеты про крими-

нальные информационные поводы являлись и порой сегодня являются частыми в региональных или местных новостях.

Сегодня в практике всеукраинского информационного вещания криминальные новости имеют вид отдельной программы или частично выходят в рамках итоговых выпусков новостей. Отдельные программы со своим временем выхода и местом в общей программной сетке являются такие: «Надзвичайні новини» (ICTV), «Свідок», «Ранковий свідок», «Випадковий свідок», «Головний свідок» (НТН), «Спецкор» (2+2). Е. Сахань утверждает, что такое количество телевизионных программ выступают, как «массированная травматизация общества через непрерывную медийную репрезентацию негатива» [9, с. 81]. Также автор добавляет, что негативную роль играют не только криминальные новости, но и сериалы с криминальным подтекстом, среди которых наибольшее количество производства не украинского производства. Согласимся с такой катастрофической угрозой, которая нависает над современным зрителем, поскольку негативная информация, в основном, формирует негативное мышление, побуждает к агрессивным действием и может служить поводом для актуализации незаконных поступков. Об этом также говорит В. Матяш: «…западная вестернизированная художественная кинопродукция, что сегодня широко демонстрируются в украинском телеэфире, ежеминутно учит детей и подростков, как лучше резать, стрелять, насиловать, истязать, сводя на нет человеческую жизнь» [4, с. 182]. К сожалению, не каждый зритель сможет прочесть открытый смысл программ и фильмов с криминальной тематикой – не стоит так делать, есть другие пути выхода из кризиса; многие (в том числе и психически не уравновешенные зрители – прим. авт.) могут подобную информацию воспринять, как инструкцию к пользованию.

Одним из наиболее популярных на сегодня является украинский телепроект «Надзвичайні новини», ведущим которого выступает Константин Стогний. «Его авторские программы и репортажи о резонансных криминальных событиях, исторических расследованиях, экстренных выпусках из горячих точек или мест катастроф всегда имели высокий зрительский рейтинг. «Надзвичайні новини» – первый этап сотрудничества с каналом ICTV. Ведущий не остановился на достигнутом – съемочная команда уже успела побывать с телеэкспедициями на Бермудских островах, в Афганистане, Сомали и Кении (участие в освобождении судна «Фаина») и другие» [2].

Рассматривая отдельные эпизоды «Надзвичайних новин», нами были подмечены следующие важные моменты. Программа выходит дважды в день, за исключением субботы – только в утреннее время, и не появляется в эфире в воскресенье. Утренний выпуск – это повтор вечернего прямого эфира, хронометраж которого составляет не менее 53 минут. Утром передача стартует в 9:15; согласимся, что дети в это время в школе, а большинство зрителей на работе или в пути на работу. Но вот место в вечерней программной сетке вызывает определенные опасения – 19:25, поскольку это время полностью относится к вечернему прайм-тайму. Время для семейного ужина превращается в просмотр программы, что провоцирует агрессию, сочувствие, недоумение, пробуждает сильные эмоциональные реакции. В качестве примера укажем, какие программы выходят на других популярных отечественных телеканалах в это же время (язык оригинального названия – прим. авт.). Так, на «1+1» заканчивается серия сериала и в 19:30 стартует итоговый выпуск новостей за день «ТСН». Канал СТБ предлагал семейный ситком «Коли ми вдома» (до августа 2015 года), а сейчас шоу «За живе». Телеканал «Интер» предлагает социальное ток-шоу «Стосується кожного»; ТРК «Украина» – выпуск «Подробностей». Телеканал «2+2» – социальный проект «Люстратор 7.62», а вот телеканал НТН занимает тождественную позицию с ICTV, привлекая зрителя аналогичным по тематике и форме проектом «Свідок».

Сравним программную сетку этих же каналов, но в утреннее время субботы (данные на сентябрь 2015 года). Телеканал «1+1» предлагает к просмотру проект о новостях шоу-бизнеса «Світське життя», «Интер» – проект для родителей «Школа доктора Комаровского»; СТБ – кулинарный проект «Все буде смачно»; «2+2» предлагает «Облом.UA» – проект, презентующий видео о комических ситуациях; ТРК «Украина» – цикл программ жанра интервью «Відверто з Машею Єфросініною»; НТН – сериалы (в частности российского производства). Анализируя подобную ситуацию, можем говорить о том, что большинство каналов акцент утра выходного дня делают на семейных ценностях и простоте восприятия информации. К сожалению, выбранное время для криминальных новостей в субботу является, по нашему мнению, проигрышным вариантом.

Анализируя существующие научные и практические позиции касательно криминальных новостей, можем описать феномен в социальных коммуникациях, которые они порождают. Так, криминальные новости и телевизионный продукт с патогенным смыслом и содержанием популярные среди зрителя длительное время, поскольку не только являются актуальными к сложной ситуации в стране, но и побуждают чувство любопытства, а также сострадания и стандартную реакцию «Спасибо, что это не у меня, не в моем доме». Даже не смотря на излишнюю популярность таких программ среди аудитории, продюсеры и редакторы должны постараться отделить такой тип программ информационного вещания в отдельное, более позднее

время, либо же создать отдельный канал для вещания, поскольку можно говорить об актуализации угрозы в сознании зрителей «…появлялась сплошная негативная картина событий в Украине и мире, ведь это приводит к искаженному представлению об окружающей действительности» [5, с. 88].

Как один из вариантов решения ситуации можно рассматривать интернет-формат телевидения, поскольку это средство массовой коммуникации не только менее контролируется, но и имеет более взрослую аудиторию. Кроме этого, тема криминала – не новая для сайтов и «зеркал» изданий; на этом акцентирует внимание М. Чабаненко, которая занимается исследованием украинских сайтов, как «Кореспондент», «Коментарі» и «Gazeta.ua» [11, с. 118]. Но принципиальное отличие в подачи информации средствами интернет и телевидения сосредоточено в объекте криминальных происшествий: телевизионщики делают акцент на обычном человеке; в материалах интернет-журналистов в основном речь идет о криминальных схемах и махинациях публичных лиц, политиков. Разница также и в форме подачи сообщений. «Тексты криминальных новостей небольшого размера, часто они написаны в жанре заметки. В них мало описаний, в основном передаются факты. Точные даты указывают только в тех материалах, которые либо оперативно написаны в тот же день, либо написаны о каком-то важном событии, происходящем в городе, в правоохранительной среде» [6, с. 260]. Упрощение жанровой формы ведет к однообразию и в дальнейшем, по нашему мнению, может спровоцировать отток большой части аудитории.

Рассмотрим специфику подачи видеоряда криминальных новостей. На этом акцентировал свое внимание А. Фортунатов еще 7 лет назад: «…вполне отчетливо просматривается визуальный ритм компоновки сюжетов: там практически всегда присутствует человек в кадре (журналист или интервьюируемый), что, очевидно, привлекает внимание; тогда как в новостях культуры часто визуальные вставки демонстрируют лишь общую панораму события или ориентируются на звуковое сопровождение» [10, с. 239]. Излишняя динамичность сложных информационных поводов в контексте большого количества сюжетов (в выпуске до 10 сюжетов и несколько комментированных видеорядов, озвученных ведущим) виртуально дает представление, что за день произошли только неприятные события. Это откладывает смысловой отпечаток на зрителя, особенно, если речь идет о тех, кто имеет несформированную психику.

Справедливо о причинах популярности и следствий такого вида программного телевизионного продукта говорит Е. Сахань: «В современных условиях развития Украины социальная девиантность в обществе, которая оказывается, среди прочего, в коррупции, наркотизации, алкоголизации, росте уровня преступности, увеличения агрессивных и антисоциальных действий, может привести к таким негативным последствиям, как подрыв общественного порядка, снижения качества работы и уровня общественных стандартов, социального регресса, духовной деградации личности, общества и тому подобное» [9, с. 78].

Важно уточнить, что подобная информация рейтинговая и было бы катастрофической ошибкой планирования полностью убрать такой продукт с экранов телевизоров, особенно, если говорить о широком рынке предложений информационного продукта. Как один из вариантов выхода из кризиса, порожденного такими программами, можно считать их перенос в программной сетке на более позднее время, а также в дальнейшем создание отдельного телеканала с подобной тематикой.

Еще одной важной угрозой, которую провоцирую криминальные новости, остается их огромная тематическая распорошенность. Об этом говорит и Е. Поликарпова: «В поле зрения журналистов попадают самые разноплановые события из жизни криминального мира: разборки в среде авторитетов, мошенничество и коррупция в высших эшелонах власти, преступления в сфере бизнеса, а также рядовые семейно-бытовые случаи. И вся эта информация транслируется зрителям в неограниченном количестве» [6, с. 104]. И в анализе и сообщениях об этих событиях журналисты часто используют специфическую лексику, которая не так часто появляется в эфир других проектах или программах. На этом акцентирует внимание и М. Озерова: «Важную роль в криминальных новостях играет оценочная лексика. Она, как правило, характеризует либо субъектов действия (воришка, буян, простаки, пьяница, хулиган, дебошир), либо само действие (темные делишки, гулянка). Эта лексика чаще всего относится к разговорной речи» [6, с. 261]. Разумеется, что упрощение разговорного жанра негативно влияет не только на индивидуальный портрет журналистов, но и на общую стилистическую гамму всего канала.

Рассмотрение криминальные новостей с призмы социальных коммуникаций позволяет говорить не только о лексических, психосемантических и педагогических угрозах, которые они несут из-за неправильного расположения в сетке вещания, но и рассматривать этот программный продукт, как уникальный феномен информационного типа вещания, для которого характерны объективность, оперативность, постоянность и «эффект присутствия».

В ходе работы с имеющимися научными разработками и материалами, были описаны особенности функционирования криминальных новостей на украинском телевидении, очертаны типичные угрозы их воздействия на зрителя, а также предложена модель снижения патогенной информации в общем контексте программной сетки телеканалов, в том числе и за счет переноса программ с вечернего и поствечернего

прайм-таймов. Жанровый симбиоз и постоянная диффузия представленных в рамках одного эпизода новостей материалов, говорит о том, что выпуск становится однотипным. Типичный стенд-ап журналиста, слишком агрессивный видеоряд, определенная лексика делает сюжеты узнаваемыми в сравнении с другими программами. Одной из нетипичных ситуаций в анализе видеоряда можно считать выпуски «Надзвичайних новин», в рамках которых журналисты использовали микрофон с корпоративным цветом редакции – ярко-оранжевым, что достаточно контрастирует на общем смысловом и эмоциональном фоне программ. В конце 2013 года цвет микрофона для этой программы решено было заменить на черный с оранжевыми надписями названия канала.

С учетом того, что криминальность и патогенность понятия с практически одинаковым смыслом, журналист и редакторский цех должны снизить уровень негативной информации в жизни людей, особенно в вечернее время и в утро выходного дня. Рассмотрение влияния криминальных новостей на зрителя в дальнейшем можно рассмотреть при помощи работы фокус-группы, а также и благодаря методу «маски», устроившись работать в соответствующую редакцию. Сравнение практических и теоретических аспектов в работе будет весомой актуальностью для дальнейших научных разведок. Кроме этого, Национальный совет по вопросам телевидения и радиовещания должен настоятельно рекомендовать сменить время выхода в эфир программ или вовсе инициировать создание отдельного тематического телеканала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпен У. Свобода прессы в Германии / У. Карпен // Законы и практика средств массовой информации в Европе, Америке и Австралии. – Москва : Права человека, 1996. – С 48-59.
2. Костянтин Стогній. Ведучий проекту «Надзвичайні новини». – Офіційний сайт каналу ICTV. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://kriminal.ictv.ua/ua/index/persons. – Назва з екрану.
3. Лактіонов Д. В. Вплив засобів масової інформації на агресивність дітей / Д. В. Лактіонов // Південноукраїнський правничий часопис. – 2012. – № 3. – С. 260-263.
4. Матяш В. Аналіз впливу програм радіо та телебачення на формування особистості у підлітків та юнацький період життя / В. Матяш // Українознавство. – 2006. – №3. – С. 181–183.
5. Нагорняк М. В. Патогенність у змістовному компоненті інформаційних повідомлень на радіо / М. В. Нагорняк // Наукові записки Інституту журналістики. – Т. 52. – 2013. – Липень-вересень. – С. 86-91.
6. Озерова М. С. Языковые особенности криминальных новостей / М. С. Озерова // Современная филология: материалы междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. — С. 259-261.
7. Поликарпова Е. Аксиологические функции масс-медиа в современном обществе / Е. Поликарпова. – Ростов-на-Дону : ИППК при РГУ, 2002. – 178 с.
8. Порфімович О. Л. Кримінальна журналістика: теоретичні засади експериментальних підходів з визначення впливу медіа насильства на аудиторію ЗМІ. Частина перша. / О. Л. Порфімович // Психолінгвістика. – 2014. – Вип. 15. – С. 310-317.
9. Сахань О. М. Соціальна девіантність в українському суспільстві як результат деструктивної політики влади / О. М. Сахань // Державне будівництво та місцеве самоврядування : зб. наук. пр. – Харків, 2014. – Вип. 28. – С. 77–94.
10. Фортунатов А. Н. Ритмическая организация телевизионных новостей как етико-смысловая проблема / А. Н. Фортунатов // Вестник ННГУ. – 2008. – №2. – С. 238-242.
11. Чабаненко М. В. Сучасні підходи до підготовки інтернет-новин / М. В. Чабаненко // Держава та регіони. Соціальні комунікації. – 2013. – № 1. – С. 116-120.

Романюк С.М.
(Республика Беларусь, г. Брест)

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА ПРИМЕРЕ БРЕСТСКОЙ КРЕПОСТИ

Проблема сохранения историко-культурного наследия в последние десятилетия стала одной из основных для культурной политики многих стран мира. Не исключением является и Республика Беларусь.

По данным Брестского областного исполнительного комитета, только на территории Брестской области расположено 760 памятников, включенных в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь [1]. Значимое место среди них занимает Брестская крепость, которая является уникальным фортификационным объектом XIX – начала XX вв., сохранившим в себе элементы культуры средневекового города. Однако новое значение крепость приобрела только в XX в. в связи с событиями Великой Отечественной войны.

В настоящее время комплекс фортификационных сооружений Брестской крепости относятся к историко-культурная ценность Республики Беларусь высшей категории («0»), а мемориальный комплекс, который занимает часть территории крепости имеет категорию «1».

Цель данного исследования – сформировать целостное представление о Брестской крепости как памятнике истории, связанном с важными историческими событиями XIX – XX вв.; обосновать необходимость сохранения её памятников.

В работе были использованы научные справки по истории Брестской крепости, справочный материал по строительству, капитальному ремонту и реставрации Мемориального комплекса «Брестская крепость-герой».

Брестская крепость была построена на месте старого города Брест-Литовска. Древний город, который впервые упоминается в летописи «Повесть временных лет» за 1019 г., как «Берестье», был перенесен в ходе строительства примерно на два километра восточнее крепостной ограды.

26 апреля 1842 г. Брест-Литовская крепость вступила в число действующих крепостей Российской империи. Это была крепость I класса, которая состояла из Цитадели и трех предмостных укреплений, общей площадью 4 км. К сожалению, старый город не сохранился, лишь некоторые постройки при строительстве были оставлены и приспособлены для крепостных нужд, а сегодня – в едином архитектурно-скульптурном ансамбле мемориала [2].

Так, у Вечного огня на центральном острове сегодня находятся руины здания Инженерного управления, история которого начинается во второй половине XVII века, когда здесь были построены Брестский костел и коллегиум иезуитов [3].

Во время строительства крепости, здание не разрушили, а приспособили для квартиры Государя Императора Николая I. Позже, во время Первой мировой войны, с 1917 – 1918 гг. тут размещался штаб немецкого главнокомандующего Восточным фронтом. В декабре 1917 г. в здании Инженерного управления проходили переговоры о Брестском мире.

В т.н. польский период (1921 – 1939) в Инженерном управлении размещался штаб IX Окружного (Полесского) округа. Во время обороны крепости в сентябре 1939 г. в здании располагался штаб. Основная часть постройки была разрушена в ходе боев в июне 1941 г.

В восточной части Цитадели расположены руины Белого дворца, история которого восходит к каменной церкви ордена базилиан, построенной во второй половине XVIII в. В 1827 г. орден был упразднен.

В польском ежегоднике «Брест на Бугом» за 1930 г. есть сведения о Белом дворце: «…в 1831 г. русские разместили в святыне и монастыре полк артиллерии, а в 1860 г. передали костел под казино гарнизона, которое в 1915 г. частично пострадало. Этот, так называемый Белый дворец, немцы в период оккупации частично обновили и в 1918 г. здесь был подписан … Брестский мир».

В 20-30-е годы XX в. – это Дом офицеров, в котором располагались казино и библиотека. В конце июня 1941 г. были разрушены перекрытия, в 50-е годы XX в. стены здания разобрали и оставили в виде руин – свидетельств боев.

Немаловажное значение в списке историко-культурных ценностей Республики Беларусь, относящийся к категории «1», занимает православный храм святого Николая, построенный в 1876 г. и расположенный в центре Цитадели. Это единственный в республике храм, построенный в византийском стиле. Одно из исторических событий, связанное с храмом – посещение в 1886 г. церкви Российским императором Александром III. В 1921 г., после подписания Рижского мира, крепостной собор, как и вся Западная Беларусь оказался на территории Польского государства, а церковь была перестроена в римско-католический гарнизонный костел святого Казимира [4].

С апреля 1941 г. – это красноармейский клуб. В ходе штурма крепости здание сильно пострадало и в полуразрушенном виде находилось до 1994 г., когда было возвращено Кобринско-Брестской епархии. Начались работы по восстановлению храма, которые велись на рубеже XX-XXI вв.

Несмотря на трудности войн и разрушения Свято-Николаевский гарнизонный собор вновь приобрел былые величественные очертания. Храм стал национальным духовным, патриотическим, архитектурным памятником не только Бреста, но и Республики Беларусь в целом.

Главным укреплением Брестской крепости является Цитадель, по периметру которой была построена двухэтажная сомкнутая оборонительная казарма, протяженностью 1,8 км.

Казарма состояла из 500 казематов, в которых могло разместиться до 12 тысяч человек гарнизона, а также госпиталь, продовольственные и прочие запасы. В казарме было четверо ворот (Белостокские, Брестские, Холмские и Тереспольские), через которые по мостам можно было попасть на предмостные укрепления крепости. На сегодня уцелели только Тереспольские и Холмские ворота.

Часть сохранившейся оборонительной казармы Цитадели является сооружением Брестской крепости, образцом военно-фортификационной архитектуры XIX в. и свидетельство сражений Второй мировой – Великой Отечественной войн.

После освобождения г. Бреста от немецко-фашистских захватчиков в июле 1944 г. в крепости разместились воинские части Брестского гарнизона (до 1956 г). В 1956 г. в северо-восточной части казармы от-

крыли Музей героической обороны Брестской крепости, а в южной части в 70-х гг. XX в. разместились фонды мемориального комплекса и хозяйственные помещения. В 2014 г. в юго-восточной части оборонительной казармы открылась экспозиция «Музей войны – территория мира».

У каждого объекта крепости своя история. К сожалению, не все крепостные сооружения в целости и сохранности дошли до нашего времени, многие из них серьезно пострадали в июне 1941 г. Но то, что осталось необходимо сохранить. Задачу по сохранению исторических памятников Брестской крепости сегодня выполняет Государственное учреждение «Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой», открытый 25 сентября 1971 г и Брестский горисполком.

Первичная реконструкция и реставрация многих объектов крепости были проведены еще в 50-е гг., а также при строительстве мемориала в 1968 – 1971 гг.

На основании Решения Совета глав правительств СНГ от 12 апреля 1996 г. началось проведение капитального ремонта и реставрации памятников Брестской крепости. За годы существования мемориала потребовали капитального ремонта здание музея, оборонительная казарма, нуждались в реставрации и консервации руины крепости [5].

Восстановительные работы были проведены более, чем на 30 объектах Брестской крепости. Реставрация и ремонт мемориала проводились за счет денежных средств не только Союзного государства Беларуси и России, а также долевых взносов стран СНГ. Были и значимые вложения со стороны ОАО «Газпрома» и «Внешэкономбанка».

Высоко оценивая и выражая благодарность государству за средства, освоенные на капитальный ремонт и реставрацию объектов мемориала, необходимо отметить, что отдельные исторические памятники Брестской крепости нуждаются не только в реставрации с целью их музеефикации, но и спасении: фрагменты оборонительной казармы, мост Цитадели.

О Брестской крепости, как о месте, где небольшой гарнизон воевал против превосходящих сил противника в июне 1941 г, страна узнала после выхода книги С.С. Смирнова «Брестская крепость». Сюда приезжали миллионы людей, чтобы прикоснуться к священной земле, на которой пролили кровь её защитники. До сих пор она хранит не только артефакты вещественные, но и останки погибших. Именно в этом одна из характерных особенностей Брестской крепости.

Сегодня популярность Брестской крепости растёт во многом благодаря просветительской и научно-исследовательской работе, которая проводится в ГУ «Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой». Помимо обзорных экскурсий, здесь проводят тематические экскурсии, музейно-педагогические занятия, создают стационарные и выездные выставки, проводят исследования по выявлению судеб защитников крепости, участвуют в международных проектах, на территории крепости проводятся разного рода мероприятия.

Разрабатываются и открываются новые экскурсионные маршруты. Ещё в 1999 г. филиалом мемориала стал форт № 5, где действует постоянная экспозиция, и проводятся экскурсии. В феврале 2013 г. состоялось открытие нового экскурсионного маршрута по Тереспольскому укреплению (за 2 года проведено более 200 экскурсионных групп, в составе которых более 2 тысяч человек).

2015 год стал значимым не только для самой Брестской крепости, но и для Республики Беларусь в целом.

9 января 2015 года ГУ «Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» был отмечен специальной премией Президента Республики Беларусь А.Г. Лукашенко в области культуры и искусства – за сохранение исторической памяти о Великой Отечественной войне и создание экспозиции «Музей войны – территория мира». Новая экспозиция за год работы приняла 42 267 посетителей, 1 246 групп.

8 мая мы отметили 50 лет со дня присвоения крепости почётного звания «Крепость-герой», 9 мая – 70 лет Победы в Великой Отечественной войне, 26 сентября – 100-летие со дня рождения Лауреата Ленинской премии, автора книги «Брестская крепость» С.С. Смирнова.

Сегодня в мемориале обслуживается более 400 тысяч человек в год, проводится свыше 7 тысяч экскурсий.

Огромное количество людей из разных стран мира каждый год посещают Брестскую крепость. Интерес к этому уникальному объекту не угасает. За годы существования Музея обороны (1956) Брестскую крепость посетило свыше 24-х миллионов человек, делегации более чем из 140 стран мира.

Ежегодно мемориал проводит около 500 культурно-образовательных мероприятий, более 150 из которых – мемориального значения.

Одним из главных мероприятий является торжественный ритуал принятия военной присяги молодым пополнением Брестского гарнизона, Брестской Краснознамённой пограничной группы имени Ф.Э. Дзержинского. Свыше 5 000 человек присутствуют на церемонии.

Торжественный ритуал посвящения в учащиеся и студенты на площади Церемониалов (ежегодно до 14 учреждений образования г. Бреста) нашёл продолжение и развитие в ритуале посвящения в профессию.

Центром военно-патриотического воспитания учащихся г. Бреста остаётся Пост Памяти у Вечного огня. За время его работы (с 1972 г.) школу мужества прошли более 85 тыс. юных брестчан [6].

Одной из новых форм работы с молодёжью является реконструкция исторических событий. Особый интерес у молодых людей вызывают ролевые игры, посвящённые событиям Великой Отечественной войны. Ежегодно 22 июня в Западном форту проводится реконструкция начала обороны крепости. В ней принимают участие исторические клубы Беларуси, России, Украины, Болгарии, Польши, Англии, Японии. Восьмой раз в этом году проведена акция «Рисуют дети», в которой приняли участие дети из Республики Беларусь, Российской Федерации и Республики Казахстан.

На территории крепости проводятся поисковые работы, которые осуществляет 52 отдельный специализированный поисковый батальон Министерства Обороны Республики Беларусь. Так, в результате раскопок, проведенных летом 2015 г., были найдены около тысячи предметов и останки 10 человек. Поисковые работы будут проводиться и в последующие годы.

Наступающий 2016 год для крепости также юбилейный – 75 лет обороны крепости. В связи с этим планируется принять в музеях мемориала выставки из Москвы, Ясной Поляны.

Мемориальный комплекс продолжит работу по развитию доступа посетителей к объектам крепости, которые сейчас закрыты в связи с их аварийным физическим состоянием, по оформлению и музеефикации выставочного зала в юго-восточной казарме.

Брестская крепость является не только уникальным памятником фортификации XIX-XX вв., но и памятником в честь подвига людей, который был совершен в крепости в самом начале Великой Отечественной войны, когда солдаты насмерть стояли за первые метры своей Родины. В связи с этим необходимо сохранить уникальные памятники Брестской крепости для будущего поколения, для чего, прежде всего, надо воспитывать чувство патриотизма у молодых граждан Республики Беларусь.

О том, что подвиг Брестской крепости не забыт, свидетельствуют и многочисленные отзывы, посетителей и гостей: «Спасибо правительству и народу Беларуси, что сохранили такое историческое место и за память о жертвах. Мое уважение всем солдатам и семьям. Я всегда буду помнить это место.Гости из Индии. 09.03.2015».

ЛИТЕРАТУРА

1. Материальное историко-культурное наследие области // Брестский областной исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://www.brest-region.gov.by. – Дата доступа: 09.09.2015.
2. Научная справка «Брест-Литовская крепость и её обитатели (1830-1878)», 2004 // Архив ГУ «Мемориальный комплекс Брестская крепость-герой». – 32 с.
3. Научная справка «История зданий и сооружений г. Бреста, находившихся в черте крепости до её строительства», 1994 // Архив ГУ «Мемориальный комплекс Брестская крепость-герой». –81 с.
4. Научная справка. Страницы истории Брест-Литовской крепости XIX – нач. XX вв. по экспозиции 1-го зала музея / автор : Е.Е. Грицук. – 2007. – 95 с. // Архив ГУ «Мемориальный комплекс Брестская крепость-герой» –Оп. 1. – Д. 738.
5. Харичкова, Е.В. Мемориал – памятник истории и культуры, подаренный поколениям… / Е.В. Харичкова // Историческое наследие Брестской крепости в исследованиях и экспозициях мемориала: сб. науч. Ст. / Министерство культуры Республики Беларусь, мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой»; редкол. : Г.Г. Бысюк [и др.]. – Брест, 2013. – С. 16-31.
6. Юрчик, Т.В. Пост нашей Памяти / Т.В. Юрчик // Историческое наследие Брестской крепости в исследованиях и экспозициях мемориала: сб. науч. Ст. / Министерство культуры Республики Беларусь, мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой»; редкол. : Г.Г. Бысюк [и др.]. – Брест, 2013. – С. 46-51.

Слоневская И.Б.
(Украина, г. Хмельницкий)

АРХЕТИПЫ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

В статье проанализированы архетипы украинской культуры, воспроизведенные и отраженные в творчестве национального гения украинского народа – Тараса Шевченко.

Ключевые слова: архетипы, персонализм, кордоцентризм, пантеизм, антропоцентризм, «философия сердца».

Культура всегда несет в себе тайный язык семантических полей. Мифология культуры – система особых семантических шифров, знание которых удостоверяет принадлежность к определенному роду-народу. Ведь, возникая в лоне мифа, архаичные образы мироощущения, архетипы сознания постоянно появляются в истории человеческого мышления. Благодаря этому каждый шаг вперед всегда связан с опорой на опыт прошлого, актуализацией нереализованного.

Как известно, архетипы, если следовать Юнгу, это «общечеловеческие протопредставления», схемы коллективного внесознательного, заложенные в основании художественных структур, самые фундаментальные мифологические образы и мотивы. Мифология и религия, по Юнгу, возводят «защитную силу

символов», при этом, как утверждал ученый, архетипы инвариантны, следовательно, можно рассматривать их в парадигме национальной культуры. Национальная культура, прежде всего, является процессом выявления и актуализации архетипов. По мнению С.Б. Крымского, который одним из первых поднял проблему философского осмысления архетипов украинской культуры и рассматривал сквозные для истории, инвариантные относительно времени культурные структуры (архетипы), познание и воспроизведение архетипов является для нас способом связи прошлого и будущего культуры.

С этой точки зрения, важным в контексте нашей статьи является определение архетипов украинской культуры, воспроизведенных и оформленных в народном творчестве, в лучших произведениях украинского искусства и – особенно – в творчестве национального гения украинского народа Тараса Шевченко.

Специфика архетипов украинской культуры и, соответственно, уникальность менталитета украинцев или духа украинства, хорошо раскрывается в контексте философии сердца, антропоцентризма, софийности мира, совершенства природного бытия, а особенно в архетипе этически совершенной ценности свободной личности.

Архетипические мотивы, воплощаясь в мифологии, литературе, искусстве всех времен и народов, повторяются из века в век, выдвигая, в частности, в украинском самосознании на первый план «не формализм ума», а то, что является корнем нравственной жизни, «сердце», как метафору интимных глубин души. Наряду с архетипом Сердца выдающийся украинский философ современности С. Крымский выделяет в украинской культуре архетипы Природы, Софии, Слова. Родство национальных архетипов и универсалий мировой культуры является предпосылкой высвобождения духовной жизни нации из ситуации одномоментности и бренности в пространство вечности, в сферу утверждения исторических свершений народа в их общечеловеческой значимости и достоинства [3, с. 184].

В творчестве Т. Шевченко выявляется весь диапазон функционирования этих архетипов, именно поэтому он стал подлинно народным поэтом и мыслителем.

Попробуем проиллюстрировать этот тезис, опираясь на ведущие идеи украинской философии, искусства, литературы.

В поисках архетипов национальной культуры будем опираться на определение последователя украинской мировоззренческо-антропологической школы Н. Хамитова, по которому, «архетип национальной культуры – это мировоззренческая основа, на которой базируется культурно-значимое творчество любого представителя нации, а также ее переживания» [5, с. 405].

Немало исследователей существенной особенностью украинского народа считают индивидуализм. Однако, по мнению Н. Хамитова, целесообразнее говорить не об индивидуализме, а о персонализме – таком способе отношения с миром, по которому ценность персоны не отрицает значимости окружающей общественной жизни [5, с. 406].

По мнению исследователей, персонализм ярко проявляется в украинской философии, где четко выражены персоналистические и экзистенциальные традиции, начиная от Г. Сковороды и заканчивая А. Кульчицким, а также достижениями Киевской мировоззренческо-антропологической школы.

Сущностным проявлением персонализма в украинской истории было казачество. Отсюда особый интерес и народного, и классического украинского искусства (в частности, литературы) к теме казачества.

Архетип этической ценности свободной личности находит свое выражение в идее свободолюбия украинского народа. Запорожская Сечь воплощает в украинской культуре преданность свободе, независимость и свободолюбие, воспетые и в украинском фольклоре, и в поэзии Шевченко. С ней поэт связывает веру в будущую «воскресшую» Украину:

«Наша дума, наша пісня
Не вмре, не загине…
От де, люде, наша слава,
Слава України!»[6, с. 93]

«Гамалия», «Гайдамаки», «Тарасова ночь», «Иван Подкова» – все эти произведения имеют целью «посмотреть в глаза украинской истории, ставя неизбежные вопросы и предлагая выстраданные ответы» [6, с. 15], и все они призывают не забыть эту славную страницу победоносной национальной истории:

«Тії слави козацької
Повік не забудем!»[6, с. 320]

К архетипам украинской культуры можно отнести и кордоцентризм, который выражает доминанту «сердца» - чувственности, эмоций над разумом. С этим понятием созвучны национальные черты украинского народа: сентиментализм, чувствительность, любовь к природе, пантеизм. Архетип «сердца» является одним из определяющих архетипов украинской ментальности. Для идейно-ценностной установки украинской культуры характерным является преобладание на первом месте не ума, а стержня «сердца» как метафоры интимных глубин души, стержня нравственности. Этот архетип имеет философско-

мировоззренческое осмысление в «философии сердца» и раскрывается как принцип индивидуальности и орган ощущения Бога (Памфил Юркевич); как микромир, выражение внутренней человека, основа деятельности (Григорий Сковорода); как источник надежды, предчувствие, провидение (Пантелеймон Кулиш); как ключ к «хозяйству души», ее странствий в вечность, сферу добра и красоты (Николай Гоголь). В особом христианском понимании «философия сердца» вытекает из идеи построения человеческой морали на «пылающем сердце» человека как органе ощущения Бога и противостоит античному (сократовскому) пониманию нравственности как функции разума и знания [4, с. 212]. У Тараса Шевченко – этот архетип имеет философско-мировоззренческое осмысление как путь к идеалу и гармонии с природой. Заметим, что ведущую роль в украинской культуре играет понятие архетипа Великой Матери, который, по мнению исследователей, среди архетипов украинского народа занимает одно из ведущих мест. А одной из разновидностей вербализации архетипа доброй матери является мать-природа (добрая земля), который переносится на родную землю вообще (неньку-Украину).

Архетип доброй земли как матери широко распространен в украинской художественной литературе (произведения Михаила Коцюбинского, Василия Стефаника, Степана Васильченко, Ольги Кобылянской и др.). Тема земли является одной из важнейших в творчестве лучших писателей Украины, которые наиболее аутентично воссоздали архетипы родной культуры (И. Нечуй-Левицкий, Марко Вовчок, Панас Мирный, И. Франко, А. Довженко). П. Кулиш ввел сильный антеистичный мотив в украинскую философию, подчеркнув ориентацию на земледельческую культуру. Однако особенно ярко этот мотив воплощен в творчестве Тараса Шевченко, и в этом контексте поэт всегда подчеркивал трудолюбие и работоспособность украинского народа:

«Роботящим рукам
Перелоги орать,
Думать, сіять, не ждать
І посіяне жать
Роботящим рукам.[6, с. 189]

Веру в будущее родины поэт всегда связывает с идеей независимости, материнства и родной земли.

« І буде син, і буде мати, і будуть люди на землі» [6, с. 211]

Обратим внимание, что в его поэзии находит отражение и такой основополагающий принцип украинского самосознания, как своеобразное понимание земли: эмоциональное, доброуважительное отношение к земле-матушке, земле-кормилице. Это одна из доминант украинской культуры. Землю воспевают в песнях и думах, за нее борются, иногда она становится предметом распрей, что находит отражение в народной смеховой культуре – сказках, пословицах, поговорках. Связь с землей, гармония с природой дают все основания считать украинскую культуру антеистичной (от имени древнегреческого героя, который черпал свою силу от земли).

Мирный земледельческий труд в гармонии с окружающей природой, благодатный мир матери и ребенка как высшие ценности и идеалы украинцев наиболее лаконично изображены Т. Шевченко в идиллии «Садок вишневий коло хати».Знаковые пейзажные образы – продукт такой ведущей черты художественного мышления поэта-живописца, как архетипность, которая с поразительной полнотой проявилась в языке поэта:

«Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають, ідучи, дівчата,
А матері вечерять ждуть» [6, с. 362]

Мировоззрение поэта сформировано украинской культурой – традиционалистской по своей сути, направленной на гармонию и прежде всего – гармонию с природой. Прекрасная, неповторимая, живописная природа Украины предстает во многих пейзажных зарисовках поэта. Красота украинской природы, неувядающая, бессмертная, была с поэтом и тогда, когда он был вдали от родины. Находясь на чужбине, в далекой ссылке, вспоминает поэт матушку-Украину:

«Нема на світі України,
Немає другого Дніпра!» [6, с. 316]

Давно замечено, отмечает украинский ученый И. Дзюба, что женское начало в поэзии Шевченко трактуется как начало самой жизни. Женская судьба у Шевченко – это и от традиций народной поэзии, голос которой глубоко отзывался в нем; это и от его личной судьбы. Особый эмоциональный и социальный смысл женской судьбы у поэта ложится на широкую историческую перспективу, таким образом, трагическая судьба героини в глазах поколений читателей символизирует судьбу порабощенной Украины [6, с. 40].

«Україно, Україно!

Ненько моя, ненько!
Як згадаю тебе, краю,
Заплаче серденько…» [6, с. 59]

Шевченковский образ женщины-матери обращает на себя особое внимание в контексте утверждения Г. Юнга, что одним из древнейших и самых близких человеку архетипов можно считать именно мать.

« У нашім раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим.»[6, с. 499]

В использовании этого архетипа сказался не только талант поэта, но и глубина его философских рефлексий. По мнению Е. Зарудного, цель исследований философского украиноведения сосредотачивается на трех идеях: Малая Русь, казак, пророк Шевченко. Автор доказывает, что именно Шевченко создал необычайной красоты и силы миф Украины, которая «воскресает» (в противовес мифу об «угасающей Малороссии»), и Шевченковская «воскресшая Украина» начинает свою историю от казацких времен. [1, с. 21].Так воплощается в поэзии Шевченко Архетип Великой матери, который в украинской культуре имеет колоссальное философско-мировоззренческое осмысление: от «венер» трипольской эпохи – языческих рожаниц, через трепетный образ любимой в любовной лирике – к образу женщины-хранительницы домашнего очага, образу Софии, воплощенному в архитектуре, в частности, знаменитом храме Софии Киевской; и, в конечном итоге, – к образу Украины-матери, привитому именно Шевченко всем последующим поколениям украинцев и являющемуся духовным завещанием Поэта:

«Свою Україну любіть,
Любіть її… Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть.» [6, с. 365].

ЛИТЕРАТУРА

1. Зарудний Є. Три історичні джерела і три ідеальні складові частини українознавства / Є. Зарудний // Дзеркало тижня. – №15. – 21 квітня 2007 р. – С. 21
2. Європейська та українська культура в нарисах. – К., 2003. – 320 с.
3. Крымский С. Философия как путь человечности и надежды / С. Крымский. – К.: Издательство Курс, 2000. – 308 с.
4. Человек и мир: Учебное пособие / Л. В. Губерский, В. Г. Кремень, А. О. Приятельчук и др.; Глав. ред. Л.В. Губерский. – 2-е изд., испр. и доп. - К.: КОО «Знання», 2001. – с. 212.
5. Філософія: світ людини / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2004. – 432 с.
6. Шевченко Т. Г. Кобзар. Вперше зі щоденником автора / Тарас Григорович Шевченко; упоряд. та комент. С. А. Гальченка; передм. І. М. Дзюби. – Харків, 2013. – 960.

Смык К. (Katarzyna Smyk)
(Республика Польша, г. Люблин)

О ФУНКЦИЯХ И ФОРМЕ ПОЛЬСКОГО СПИСКА ЛУЧШИХ ПРАКТИК ПО ЗАЩИТЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В 2011 году Польша ратифицировала Конвенцию ЮНЕСКО 2003 года об охране нематериального культурного наследия. Процесс формирования информационной и законодательной систем, а также попытки разбудить общественное сознание в сфере данной части наследия – все время находятся в Польше на вступительном этапе. Работа происходит на нескольких уровнях: министр культуры и национального наследия создал Совет по делам нематериального культурного наследия; Польский комитет по делам ЮНЕСКО и Национальный институт наследия создали и сопровождают актуальные веб-сайты, посвященные нематериальному наследию (http://www.unesco.pl/polski-komitet-ds-unesco/; www.niematerialne.nid.pl), издают популярные и научные публикации, организуют конференции, выступают с докладами; Национальный институт наследия (в дальнейшем – НИН), который был создан вместе с Советом по разработке концепции охраны наследия и ее реализации, организует по всей стране мастер-классы и симпозиумы, поощряющие знания в области нематериального наследия, для представителей органов власти (на разных уровнях административно-территориального деления страны – воеводство, повят), аниматоров культуры и ее хранителей; научные учреждения (напр. Университет Марии Склодовской-Кюри [в дальнейшем – УМСК], Польское общество народознания) организуют конференции, предназначенные для многосторонних обсуждений понятия нематериального наследия и его защиты, издают stricte научные публикации и т.д. Польский список нематериального культурного наследия пополняют все новые заявления, ведутся работы над первым заявлением о включении во всемирный Список ЮНЕСКО. Самое важное, что вышеприведенные учреждения объединяют свои усилия и работают вместе (напр. серия «Нематериальное наследие в Польше и его защита» издаваемая УМСК и НИН с участием других учре-

ждений и т.п.; мастер-классы организовали вместе: УМСК, НИН, Варшавский университет, Польское общество народознания, Ассоциация народных творцов и т.д.). Среди этих инициатив появляется и новое направление – польский список лучших практик по защите нематериального наследия. Я хочу сделать несколько замечаний по поводу его формы и функций.

I. УРОВЕНЬ ЮНЕСКО

Задачи, которые ставит Конвенция 2003 года, выполняет ЮНЕСКО при помощи, между прочим, системы инвентарей, называемых по-другому списками. «С их помощью Организация желает проявить и продвигать нематериальное наследие, чтобы показать человеческую креативность и культурное разнообразие, и, таким образом, влиять на развитие мира во всем мире и межкультурного диалога» [6]. Это три отдельных инвентаря: Список срочной охраны, Представительный список, а также самый интересный для нас – Список лучших практик, в который входят только «программы, проекты и действия, которые […] лучше всего отражают принципы и цели Конвенции» [8]. В тексте Конвенции сведения о Списке находятся в IV главе, а на веб-сайтах ЮНЕСКО можно найти критерии для вступления в список лучших практик, установленные ЮНЕСКО [1, с. 32; 3, с. 7–8; 6]. Согласно этим записям можно сделать вывод, что программа, достойна, по мнению ЮНЕСКО, вступить в Список лучших практик, должна характеризоваться следующими качествами:

- эффективность в поддержке устойчивости определенного элемента наследия;
- субъект-субъектные и партнерские отношения с сообществом, к которому направлено действие;
- способность создавать модели и внедрять решения, особенно в пользу развивающихся стран;
- скоординированное сотрудничество на разных уровнях (региональный, субрегиональный и/или международный);
- измеримость эффектов программы.

Эти проекты должны – как объясняет НИН – стать источником «опыта и вдохновения для всех лиц и групп, предпринимающих деятельность с целью защиты нематериального наследия» [6]. Программы представляют Страны-участники, затем их выбором занимается Межправительственный комитет по делам охраны нематериального культурного наследия. До сих пор, в 2009-2014 годах, в Список вошло, в общем, 12 практик [5; 3, с. 12–29]. Элементы, зачисленные в Списке, ЮНЕСКО популяризирует, «распространяет и продвигает, как образцовые практики, которые дают самые лучшие результаты при заботе о нематериальном наследии всего человечества» [6].

II. УРОВЕНЬ ПОЛЬШИ

Адаптация идеи реестра лучших практик на польской почве сопровождается несколькими предварительными вопросами: о форме польского реестра, его функциях и критериях для вступления в список. По моему мнению – эти вопросы можно распределить по трем группам: А. Общие вопросы; Б. Вопросы на вид административные; В. Существенные вопросы.

А. Общие вопросы

Первую проблему, над которой стоит задуматься, можно выразить вопросом: Список или списки? Не подлежит сомнению необходимость создать реестр на уровне страны, надзирать над которым будут НИН и Совет по делам нематериального культурного наследия. Но потребность создать реестр региональный (на уровне воеводства, а даже и повята) подтверждается также несколькими аргументами (напр. статья 12 i 13б Конвенции 2003), а осуществлять над ним контроль могли бы, например, воеводские уполномоченные (и следовательно – уполномоченные в повятах) по делам нематериального культурного наследия, которых можно было бы назвать, например, «Региональными координаторами» [13, с. 46]. Еще один аргумент приводит процитированная раньше статья 18 Конвенции, а также критерии П.2 и П.6 для вступления программы в список лучших практик, в которых повторяются понятия регионального и субрегионального уровней, что доказывает важность деятельности на этих уровнях в понимании ЮНЕСКО.

Другой идеей, которую, может быть, стоит рассмотреть (даже перед тем, как отклонить ее) является ведение – кроме списка территориального – списка отраслей. Контроль могли бы осуществлять, например, отечественные учреждения и – следовательно – региональные, которые специализируются в данной отрасли (например, вышивка, танец, музыка, расписывание пасхальных яиц, мукомольное дело и т.д.) в случае, если возникли бы программы, посвященные одной отрасли искусства или ремесла.

Во-вторых – перед проблемой формы списка – стоит задаться вопросом о функции включения в польский список лучших практик [11, с. 113]. Включение в данный реестр показывается как знак уважения, в государственном или региональном масштабе, для изобретателей и учреждений, которые реализуют проект. Включение будет служить в качестве повышения престижа, а также сможет подчеркивать значение, продвигать действия и их исполнителей [1, с. 356]. Эффектом может стать и помощь в финансировании. Все это должно сопровождаться повышением осведомленности власти (различных уровней) о роли и важности нематериального культурного наследия в качестве фактора социально-экономического развития региона [2, s. 100–104; 10, s. 164]. Ведь элемент списка – это потенциальная визитная карточка определенного региона, общества, местности, к которым направлены действия, награжденные местом в реестре.

Таким образом, можно сделать вывод, что реестр лучших практик сможет выполнять информационную и образовательную функции и служить для всех заинтересованных источником знаний – как эффективно защищать наследие. Его

очередная потенциальная функция – это и создавать образцы, благодаря чему список превращается в инструмент формирования, на разных уровнях, политики по защите наследия. Наконец, как кажется, список обладал бы еще оценочным характером и функцией определять степень важности (при условии, что реестр приобретет признание и завоюет репутацию в среде, в которой будет рассматриваться как узнаваемый бренд). Поэтому критерии для вступления в список должны планироваться таким образом, чтобы предотвратить распад среды, занимающейся защитой нематериального культурного наследия. В итоге, стоит хорошо продумать форму заявления о вступлении программы, проекта или действия в польский список лучших практик. Некоторые более подробные вопросы я рассматриваю ниже.

Б. Вопросы на вид административные

В данной группе возникают, к примеру, следующие вопросы: Кто должен вести список/списки? (напр. НИН, маршальское управление, местные культурные учреждения и т.д.); Надо ли создать сеть списков и как она должна выглядеть?; Кто вносит заявление о практике в реестр?; Кто оценивает заявление?; Кто принимает решение о вступлении в список?; Как устанавливается достоверность заявления?

В. Существенные вопросы

Попробуем сейчас определить некоторые критерии включения данной программы, проекта и предприятия в список лучших практик.

1. Области нематериального культурного наследия: хватит ли, если предложенная практика касается только одной области нематериального наследия или будет требоваться связь с несколькими ??? областями наследия, согласно статье 2 пункт 2 Конвенции.

2. Степень участия хранителей наследия: количество, уровень, вид, объем и продолжительность участия хранителей наследия в проекте.

3. Срок практики: равные шансы попасть в список должны иметь долгосрочные действия (напр. которые продолжаются 50 лет) или новейшие действия, даже только временные.

4. Частота: стоит ли продвигать циклические действия, проводящиеся в настоящее время, живые, открытые, в отличие от однократных и завершенных действий.

5. Временной диапазон действий: надо ли давать равные возможности действиям продолжающимся несколько лет и таким, которые продолжаются лишь несколько дней.

6. Пространственный диапазон: территория, охваченная действием, как: деревня, гмина, повят, субрегион, воеводство, регион, вся Польша, Европа, мир.

7. Количество участников: должна ли решать об одобрении заявления определенная величина.

8. Типы участников: описание, с учетом возраста (напр. дети, молодежь, пожилые люди), социального происхождения, статуса (напр. безработный), профессии (напр. учителя, культурно-художественная среда) и т.д.

9. Степень участия: сведения о степени вовлечения активных (посещающих мастер-классы) и пассивных участников (потребители, зрители и т.п.).

10. Способ передачи знаний и умений: данный критерий тесно связан с заботой о передаче знаний, умений и значений между поколениями, что является существенной и основательной чертой нематериального культурного наследия, в соответствии с Конвенцией 2003 года (статья 2, пункт 1).

11. Формы защиты явлений нематериального наследия: будут ли считаться достаточными практики, связанные с одной формой, или будут продвигаться действия, объединяющие многие сферы (напр. архивирование, распространение, образование; интеграция среды, продвижение определенного явления культуры, защита его существования в естественном контексте, оживление культурного явления и т.д.).

12. Другие критерии, напр., количество и способ связи с определенным проектом тех явлений культуры, которые находятся или претендуют на включение в отечественный список нематериального культурного наследия; сотрудничество с местными, региональными экспертами и учеными; способ представления результатов действия, способ продвижения проекта и т.д. [более обширный вариант статьи – см. 12].

Обсуждаемые выше вопросы, обращенные к различным адресатам, которые заинтересованы в защите наследия в Польше, касаются заодно системных вопросов, критериев описания и/или оценки проекта, претендующего на звание лучшей практики, как и формы списка. У них нет амбиций, чтобы принести окончательные и бесспорные решения. Форма польского списка лучших практик и критерии для вступления требуют тщательного обсуждения, консультации в различных социальных средах, наблюдений и анализа решений, которыми будут заниматься другие Страны-участники Конвенции 2003. По моему мнению – стоит однако задуматься над вышеприведенными вопросами, чтобы не только создать хорошо функционирующую систему, но и проявить должное уважение ко многим существующим в Польше действиям, которые приносят отличные результаты в процессе защиты нематериального культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Brzezińska Anna Weronika, Schreiber Hanna, Smyk Katarzyna, 2013, Warsztaty dla ekspertów organizacji pozarządowych i instytucji kultury w sprawie Konwencji UNESCO o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku Lublin, 25–26 października 2012 roku. Sprawozdania, [w:]

Dziedzictwo niematerialne w Polsce i jego ochrona, t. I, Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona, pod red. J. Adamowskiego i K. Smyk, Lublin, s. 353–367.
2. Góral Anna, 2013, Rola samorządu terytorialnego w zrównoważonym zarządzaniu niematerialnym dziedzictwem kulturowym, [w:] Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona, pod red. J. Adamowskiego i K. Smyk, Lublin, s. 99–110.
3. Intangible cultural heritage: best safeguarding practices, 2012–2013, UNESCO, Sector for Culture, Paris 2014.
4. Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r., Dziennik Ustaw z 19 sierpnia 2011 roku, nr 172, poz. 1018.
5. Lists of intangible cultural heritage and Register of best safeguarding practices, [w:] UNESCO, http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00559, dostęp: XI 2014.
6. Listy niematerialnego dziedzictwa kulturowego, [w:] Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Narodowy Instytut Dziedzictwa, http://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Listy_niematerialnego_dziedzictwa/, dostęp: XI 2014.
7. Najlepsze praktyki, [w:] Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Narodowy Instytut Dziedzictwa, http://niematerialne.nid.pl/Ochrona_dziedzictwa/Dobre_praktyki/, dostęp: XI 2014.
8. Najlepsze praktyki w zakresie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, [w:] Polski Komitet ds. UNESCO, http://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/listy-dziedzictwa-niematerialnego/621/, dostęp: XI 2014.
9. Niematerialne dziedzictwo kulturowe, UNESCO, Sector for Culture, opracowanie wersji polskiej Narodowy Instytut Dziedzictwa, Paris 2011.
10. Schreiber Hanna, 2014, Niematerialne dziedzictwo kulturowe – brakujące ogniwo w systemie ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce. Między terra incognita a terra nullius, [w:] Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe. Materiały pokonferencyjne, pod red. A. Rottermunda, Polski Komitet do spraw UNESCO, Warszawa, s. 147–174.
11. Skaldawski Bartosz, 2013, Krajowy Program Ochrony Dziedzictwa Niematerialnego – propozycja wdrożenia, [w:] Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona, pod red. J. Adamowskiego i K. Smyk, Lublin, s. 111–121.
12. Smyk Katarzyna, w druku, Rejestr najlepszych praktyk służących ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego na gruncie polskim: idea – kryteria – wątpliwości, [w:] Dziedzictwo niematerialne w Polsce i jego ochrona, t. III, Narracja, obyczaj, wiedza… O zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego, red. A. Przybyła-Dumin, Chorzów–Lublin–Warszawa.
13. Zalasińska Katarzyna, 2013, Zalecenia dotyczące wdrożenia prawodawstwa UNESCO do polskiego porządku prawnego. Opracowanie przygotowane na zlecenie oraz we współpracy z Polskim Komitetem do spraw UNESCO, Warszawa.

Стахиева Н.В.
(Украина г. Мариуполь)

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ И ПЕРЕДАЧИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ В.Н. ПЕРЕТЦА)

Рис. 1. В. Н. Перетц с женой дома в кабинете, Санкт-Петербург, 1925 г. ЦМАМЛС. Ф. Л-216. Оп. 1. Д. 204. Л. 4. Публикуется впервые

Во второй половине XIX–нач. XX в. актуальность приобрел процесс осмысления исторического прошлого как неотъемлемой части культуры, где рукописи и старопечатные книги являются главными носителями. Важную роль в этом процессе сыграла деятельность Владимира Николаевича Перетца (1870–1935 гг.) как источниковеда, археографа, текстолога, палеографа и искусствоведа, а также работа созданной им школы молодых исследователей. Наследие Владимира Николаевича Перетца является результатом его творческой и научной деятельности и характеризуется бесценным вкладом в развитие широкого диапазона гуманитарного знания конца XIX–начала XX века. Одной из составляющих многообразия интересов ученого являлось сохранение и передача культурных ценностей будущим поколениям. Посвятив свою жизнь науке, В. Н. Перетц непрерывно занимался поиском, исследованием и публикацией бессчетного количества материалов древних источников: рукописей, преимущественно скорописных, и старопечатных книг. Показателями неутомимой работы исследователя служат его многочисленные труды, а также ценнейшая коллекция книг и древних рукописей, которую он с благоговением собирал на протяжении всей жизни. Из воспоминаний ученика Владимира Николаевича – В. П. Петрова (пс. В. Домонтович): «Кабинет академика был похож на зал; он был загружен собранием древних редких рукописей и уникальных старопечатных книг в кожаных переплетах 16–18 вв. Громоздкие фолианты книг» [1]. На рис. 1. представлена фотография Владимира Николаевича в кабинете, где на заднем фоне отчетливо видны высокие стеллажи с многочисленными изданиями (публикуется впервые). Он был собирателем старинных рукописей, и его богатейшая коллекция положила начало рукописному собранию Института русской литературы (Пушкинского дома). По мнению О. Н. Сеник: «коллекция В. Н. Перетца является одной из самых обширных и интересных частных рукописных коллекций, вошедших в состав собрания древнерусских рукописей Пушкинского Дома. Более того, она в свое время была одной из крупнейших частных коллекций старинных рукописей в стране» [2, с. 349].

Судьба этой библиотеки такова: научной библиотекой Саратовского государственного университета, для отдела рукописей, редких и ценных книг из частного архива В. Н. Перетца было приобретено 535 автографов (письма) Ленинградской и Киевской профессуры конца XIX в., 180 листов бумаги с филигранями XVIII в. (точно датированных), а также архивные документы около 1000 листов. В последующем материалы были переданы в Центральный государственный архив литературы и искусства [3, с. 185]. Наиболее ценную для специалистов часть книг, жена Владимира Николаевича, – В. П. Адрианова–Перетц передала в Сектор древнерусской литературы Пушкинского Дома. После смерти Варвары Павловны часть книг из ее библиотеки также была передана в Сектор древнерусской литературы Пушкинского Дома, а часть приобретена Отделом рукописей и старопечатных книг Новосибирской Государственной публичной научно-технической библиотеки СО АН СССР. Племянницы В. П. Адриановой–Перетц сообщили о судьбе коллекции медных изделий В. Н. Перетца: «У Варвары Павловны сохранилась небольшая коллекция медного литья, которую собирал в молодости Владимир Николаевич. Эти вещи приобрели у нас художественный музей г. Архангельска и музей в Соловках» [4, с. 10].

Коллекционировать письменную старину В. Н. Перетц начал еще в 1895 г., но по–настоящему занялся собиранием рукописных книг только в Киеве. Исследователь проводил поиски украинских по происхождению памятников культуры в различных хранилищах, что позволяло изучать вопросы происхождения украинского этноса, достижения его культуры. Исследователь нашел немало украинских рукописей, посетив собрания Киево–Печерской лавры, Софийского собора, Михайловского монастыря, библиотеки Киева, Харькова, Москвы, Ленинграда, Минска и других городов. Хронологически памятники охватывали широкий и малоисследованный период XI–XVIII вв., будучи значимой составляющей в развитии украинской литературы.

С осени 1917 года В. М. Перетц был командирован в Самару с целью изучения и описания местных рукописных собраний, где также приобрел большое количество ценных материалов. Он вел активную работу по сбору и спасению рукописей и книжных собраний по всей губернии. В рамках председательства подотделом охраны культурных ценностей при Самарском отделе народного образования В. Н. Перетц работал над сбором памятников культуры, искусства, ценных книг и рукописей. При его участии в местный музей и университетскую библиотеку было передано много ценных памятников искусства, старинных рукописей и старопечатных книг из особняков, брошенных владельцами – богатыми купцами. Местные коллекционеры, среди которых были и старообрядцы, жертвовали свои рукописи в университетскую библиотеку. В. Н. Перетц взялся за научное описание рукописей, которые поступали. В 1919–1920 гг. он так же подробно описал рукописи собрания местного областного музея. С 1921 г. руководил работами по описанию книжных ценностей в университетской библиотеке. Большинство рукописей было приобретено ученым в Петербурге, преимущественно в 20–30-е гг. Он придерживался педантичности в деле работы с культурными ценностями, поэтому почти всегда ставил на рукописях дату приобретения, по возможности, место покупки и фамилию прежнего владельца, сохранял старые экслибрисы, штампы и пометы на рукописях. Кроме рукописных книг, в его коллекции имелись старопечатные книги XVI–XVIII вв., лубочные издания, ценный подбор народных песенников и др. Так, рукописное собрание ученого составлялось в течение нескольких десятилетий.

После смерти ученого, в конце 30-х годов, собрание рукописей было передано В. П. Адрианово-Перетц в Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. В 1951 г. по решению Президиума АН СССР оно перешло в Институт русской литературы АН СССР и вошло в IV разряд (Древнерусские рукописи) [5, с. 68]. На сегодняшний день коллекция насчитывает 667 единиц. На большую часть собрания В. Н. Перетцем составлено краткое описание.

По времени написания рукописи охватывают широкую хронологию: восемь веков (с XII по XIX в.). Среди рукописей множество литературных памятников, а также несколько десятков рукописей украинского происхождения. Особую ценность представляют в нем украинские материалы XVI–XIX вв.: литературно–исторические произведения, памятники народного творчества, учебная литература, деловые бумаги и многое другое. Есть произведения XIX в. на белорусском языке, а также рукописи XII–XIX в. на иностранных языках. В собрании В. Н. Перетца находится древнейшая рукопись институтской коллекции – отрывок Евангелия XI–XII вв. Большую научную ценность имеют разнообразные по содержанию актовые, деловые материалы XV–XIX вв., а также образцы личной переписки XVII–XIX вв., входящие в состав коллекции. Имеется также немало лицевых и орнаментированных рукописей, ценных в художественном смысле.

Основное содержание коллекции составляют: повествовательная литература, повести, сборники повестей, летописные произведения и заметки, хронологические и родословные таблицы, синодики и поминания, сочинения русских писателей XI–XVII вв., стихотворство, сборники стихотворений русских поэтов, вирш и народных стихов, сатирические и шуточные произведения, гадания и заговоры, школьная драма и народный театр, сборники изречений, старообрядческая литература, полемические сочинения, книжные и

народные стихи из старообрядческих сборников, противостарообрядческая литература, русская церковно–повествовательная литература, повести о богородичных иконах, слова похвальные, на перенесение и обретение мощей, памяти и т. п., чудеса, поучения и слова, русские и переводные, апокрифы, церковно–историческая переводная литература, мучения, книги, прения, сборники сочинений отцов и учителей церкви, слова, произведения отцов и учителей церкви, пение и живопись, миниатюры и руководства по иконописанию, библейские книги, церковно–служебные рукописи, произведения русских писателей и ученых XVIII–XIX вв., переводные повести, романы и поэмы XVIII в., дневники, мемуары, путешествия, записные книги, сочинения по истории Украины и запорожского казачества, слова, выписки, произведения духовных писателей и проповедников XVIII–XIX вв., научная, научно-практическая и учебная литература, медицина, военное дело, законодательные памятники (гражданские и церковные), документальные материалы, описания свадеб, церемониалов и торжественных встреч русских царей и реляции о придворных и военных событиях, письма, сочинения на иностранных языках.

Таким образом, подводя итог вышеизложенному, следует признать неоценимый вклад Владимира Николаевича Перетца в сохранение и передачу культурных ценностей, а также развитие гуманитарного знания, основанного на изучении древних памятников письменной культуры. Известным является тот факт, что в рукописях и старопечатных книгах отображались присущие народу формы культуры, письменность становилась средством приумножения и распространения культурных богатств. Вследствие архивных поисков в различных хранилищах Украины, России и Беларуси он обогатил представление о памятниках русской, украинской и белорусской культур большим количеством рукописных текстов, которые до него не изучались и не публиковались. Тем самым, ученый ввел в научный оборот новый источниковый материал, сохранил культурное наследие и передал будущим поколениям знания исторического прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рудзицкий А. И. Учитель и его ученики (Памяти академика В. Н. Перетца) [Електронний ресурс] / А. И. Рудзицкий. – Ч. 1., 2013. – Режим доступа: http://www.aej.org.ua/History/1470.html
2. Сеник О. Н. Украинские рукописи в коллекции В. Н. Перетца // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л.: Наука. – Л., 1974. – Т. XXIX. – С. 349 – 350.
3. Зюзин А. В. Перетц Владимир Николаевич / А. В. Зюзин // Литературоведы Саратовского университета 1917 – 2009. Материалы к биографическому словарю. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2010. – С. 178 – 188.
4. Адрианова О. Н., Адрианова Л. Н. Воспоминания о Варваре Павловне Адриановой-Перетц // ТОДРЛ. – СПб., 1992. – Т. 45. – С. 9 – 11.
5. Собрания В. Н. Перетца // Древнерусские рукописи Пушкинского дома (обзор фондов) / сост. В. И. Малышев, отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. – М – Л.: Наука, 1965. – 67 – 108.

Сиволап Т.Е.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ТРАДИЦИИ И ИХ РОЛЬ В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

Важным явлением социокультурной эволюции современного российского общества становится осознание истины, что без опоры на фундаментальные ценности национальной культуры не может быть успешного развития любой сферы культуры и страны в целом. Вместе с тем в сложившихся условиях национальная культура русского народа, как коренного этноса, составляющего в настоящее время 86% населения страны, нуждается в особой поддержке.

Социальные катаклизмы XX века привели к существенным деформациям русского национально-культурного самосознания, к размыванию и утрате многих корневых основ русской художественной культуры, искусства, экономики, образования. В противостоянии этим негативным процессам важнейшую роль призвана сыграть народная художественная культура.

Русский народ отличается богатой культурой, множественными обычаями и красочным фольклором. Национальная культура, как память, выделяет русский народ из других, позволяет ощутить неподдельную связь между временами и поколениями, даёт возможность получить жизненную опору и духовную поддержку. В основном, обычаи и традиции русского народа связаны и с календарем, и с церковными таинствами, праздниками и непростыми обрядами. Обряды, которые из покон веков приурочены к достаточно большим праздникам, включали огромное количество песен, хороводов, игр, приговоров, танцев, масок, драматических сценок, народных костюмов. Русские традиции бесспорно богаты фантазией

и произведениями искусства. Интересными являются традиции русского народа на масленицу. Они связаны с темой семейно-брачных отношений, так как на масленицу чествовали тех молодоженов, которые поженились в предыдущем году. Не смотря на сходство обычаев с другими народами, русский народные обряды очень красочны, музыкальны и красноречивы.

С уходом XX века и наступлением XXI века учёные заговорили о кризисе и даже исчезновении культуры. Проблема состояния культуры, соотношения её структурных элементов, выделения её лидирующих компонентов приобретает особое значение в глобализирующемся мире, где превалирует массовая культура постиндустриального общества. Такая культура не знает ни территориальных, ни национальных границ. Она приводит к унификации человеческой индивидуальности. Ответной реакцией на глобализацию и унификацию культур является бурный подъём национализма и этнического патриотизма.

В настоящее время актуальным становится практическое решение проблемы угасания «этнических форм русской культуры». И здесь отрицательную роль играет недостаточность знаний о народной культуре, отсутствие теоретических исследований в этой области и временами сознательное неприятие народной культуры. Вот почему многими учёными борьба за сохранение национально-культурного своеобразия рассматривается как стремление воскресить давно и безвозвратно ушедшие в прошлое обычаи. Нередко лозунг «возрождения русской культуры» рассматривается как попытка оживить забытые обычаи давно минувших дней и «приметы старины глубокой». Ошибочно считается, что осуществление такого лозунга приведет не к подъёму, а к упадку культурного уровня страны. С такой точки зрения этническую культуру прошлого следует переселить в музеи, знать и изучать ее, но жить - в современной культуре. В.В. Миронов полагает: «Можно сожалеть об утрате национальной специфики, но вряд ли целесообразно только ради сохранения её отказываться от благ цивилизации» [1, с.29].

Место художественной культуры в культуре в целом определяется существенными различиями между материальной, духовной и художественными формами деятельности. Их различия не следует понимать в том смысле, будто одна является, только и чисто материальной, другая - только и чисто духовной, третья - не материальной и не духовной. Несомненно, что продукты духовной деятельности должны быть материализованы, иначе они просто не могли бы существовать, равно как и то, что в материальной деятельности воплощаются духовные цели, планы, модели. Что касается художественного творчества, то в нём духовное и материальное проникают друг в друга, они не просто соединяются, как в сферах материального и духовного производства, а органически сливаются, взаимно отождествляются. Эту духовно-материальную целостность и называют «художественностью».

Художественная культура оказывается относительно самостоятельным слоем культуры, следовательно, её можно определить как совокупный способ и продукт художественной деятельности. Понятие «совокупный» означает, что художественная культура охватывает все отрасли художественной деятельности: словесную, музыкальную, театральную и т.п., включает в себя все процессы, протекающие вокруг искусства: создание, хранение, восприятие, воспитание и т.д.

Функции художественной культуры, как и функции культуры в целом, определяются тем, что она живёт в пространстве и во времени. В социальном пространстве, т.е. в одновременной жизни людей страны, региона, всего человечества, художественная культура призвана обеспечить максимальную эффективность процессов творчества, создания художественных ценностей и процессов их восприятия публикой, в соответствии с их разнообразными духовными потребностями. Если рассматривать историческую жизнь художественной культуры, т.е. её существование во времени, то можно увидеть, что её главные функции - обеспечить охранение художественных ценностей, передачу их из поколения в поколение, поскольку историческая изменчивость социальной жизни не ведёт к уничтожению художественного наследия, но требует его актуализации, его включения в духовную жизнь каждой новой эпохи. Вместе с тем, художественная культура обеспечивает постоянное обновление искусства в соответствии с изменениями, происходящими в общественной жизни, в других областях культуры. Художественная культура призвана передавать традиции, творческий опыт, накапливаемые веками способы художественного освоения мира и обеспечивать постоянное движение искусства, его обновление, совершенствование.

Вступление России в постиндустриальную эпоху, её стремление интегрироваться в мировое сообщество неизбежно повышает роль информации как непременного условия прогресса. Известный американский футуролога О. Тоффлер, автор нашумевшей книги «Шок будущего», считает, что главными составляющими динамичного развития общества в XXI веке будут «знания и развитие системы коммуникаций». Победит тот, кто будет владеть информацией. Телевидение, радиовещание, пресса, электронные СМИ активно воздействуют на культуру, формируют ценностные ориентации человека. Помимо нашего желания как в России, так и во всём мире, культура письменности вытесняется видео и

телевизионной культурой изображения, которая активно формирует так называемую массовую культуру. По определению социолога из Канады А. Кроукера, массовая культура - это «единственная реальная культура, органично соотнесенная с образом жизни и стилем жизнечувствования миллионов рядовых граждан». Сторонники массовой культуры видят её главную заслугу в доступности практически всем социальным слоям и группам населения. Однако, уже сегодня видно, что коммерческие стандарты, серийное производство культурной продукции, ставка на прибыль упрощают культуру, делают её усредненной, рассчитанной на довольно невзыскательный вкус.

В современной России мощным средством формирования массовой культуры является телевидение. В погоне за новизной, российские телеканалы повторяют западные «достижения»: рекламы, заставки, видеоклипы, «мыльные» сериалы, триллеры и информационные выпуски многократно в течение дня «атакуют» зрителя. В жёсткой конкурентной борьбе за зрителя и зоны вещания многие серьёзные проблемы подменяются легкомысленными развлечениями, публичное смешивается с личным, интимное выставляется напоказ. К сожалению, это реальность современной российской телекультуры.

На формирование и развитие человека большое влияние оказывают традиции. Роль и функции традиций в обществе и отношение к ним человека служат показателем культурного развития, социальных, политических и идеологических ориентаций того или иного сообщества. Традиции охватывают объекты наследия - ценности самого разного порядка, процессы передачи этого наследия от поколения к поколению, а также процедуры и способы наследования. В качестве традиций могут выступать определённые общественные установления, поведенческие нормы, ценности, идеи, обычаи, ритуалы, отдельные предметы. По-мнению, М.С. Кагана, традиции присутствуют практически в любом проявлении социальной жизни, однако значимость их в разных её областях неодинакова: в одних сферах, например, в религии, они имеют принципиальный характер и выражаются в консервативной форме, в других, например в современном искусстве, их присутствие минимально. Определённые традиции функционируют во всех социокультурных системах и являются необходимым условием их жизнедеятельности [2, с.137].

Общества различаются между собой характером и содержанием традиций, темпами их обновления и распространения, способами закрепления и передачи другим поколениям. Некоторые традиционные формы культуры длительное время сохраняются без перемен. Таковы, например, традиционные народные игры, приготовление пищи, ритуалы торжественных событий. Культурные традиции уходят в глубь веков, но от этого не теряют своей современности.

Традиции, выступающие как коллективная память, являются в то же время элементом этнического самосознания. Они содействуют возникновению у людей национально-этнического «притяжения», сходных переживаний, укрепляют чувства патриотизма и национальной гордости. Приобщение к прогрессивным традициям необходимо при воспитании молодого поколения. Знание традиций организует жизненный опыт, даёт необходимые ценностные ориентиры. Поэтому культурные традиции имеют значение для педагогической науки, всей практики воспитания. Таким образом, выявляется всеобщее значение традиций, в котором выражается способность культуры, как к созданию «нового, так и к воспроизведению прошлого опыта в социальной практике общества и личности» [3, с.54].

Наиболее устойчивая сторона культуры - культурные традиции, элементы социального и культурного наследия, которые сохраняются в течение длительного времени, на протяжении жизни многих поколений. Традиционными могут быть ценности, идеи, обычаи, обряды и т.д.

Традиционная народная культура требует нового уровня её понимания, изменения отношения к ней. Проблемы сохранения и развития народной художественной культуры становятся всё более актуальными и на международном уровне. Одним из важных направлений будущей деятельности в регионах считается интеграция деятельности различных социальных институтов, участвующих в сохранении и развитии традиционной художественной культуры народов России. Народное искусство как проблема культуры есть проблема человека и нации, проблема мировоззрения.

В современных условиях, когда утрачены традиционные, прежде всего этнопедагогические, механизмы передачи многовекового опыта и знаний народа, этноса, основная роль в сохранении и развитии русского художественного наследия, как всенародного достояния, принадлежит региональным системам. В них, как определил Л.Н. Гумилёв, оказывается приоритетное внимание и поддержка традиционной русской художественной культуре как культуре коренного субэтноса. Народная художественная культура воспринимается как целостное этнокультурное явление.

На местах и в центре стимулируются и поддерживаются проведение комплексных исследований народной художественной культуры, обращается особое внимание на их локальные традиции [4, с.107]. Изучению и освоению подлежат фольклор (словесный, музыкальный, театральный), народная одежда, художественные промыслы и ремесла, др. сферы народного знания. Особое внимание уделяется установлению ценностных философских, социально-культурных, психолого-педагогических,

общеэстетических ориентиров. В связи с этим важная миссия выпадает на долю центральных и провинциальных музеев и отдельных специалистов.

Нельзя забывать, что настоящая русская культура всегда была патриотической и государственной. Народная художественная культура как сложная динамическая система обладает множественностью функций: социальной, познавательной, ритуальной, этической, эстетической, нормативной, информативной, коммуникативной, воспитательной, организующей, этикетной и др. Народная культура есть культура органическая, она есть сама природа, что сохраняет и формирует во времени сознание человека, неизменно живущего своей причастностью к народному целому, чувством своего места в космосе [5, с. 158], - как отмечает в своём исследовании М.А. Некрасова. Народная художественная культура является фундаментом современной культуры, корневой системой национальной культуры.

Среди многих проблем современного народного искусства проблемы традиций едва ли не самые существенные и сложные. Они вызывают многолетние споры, временами переходящие в организованные дискуссии. Однако и сегодня эту тему нельзя считать исчерпанной; скорее наоборот, чем дальше идёт развитие народного искусства, тем большую актуальность она приобретает.

Традиционность общепризнана как одна из специфических особенностей народного искусства. Разные исследователи вкладывают в понятие «традиция» различное содержание. Одни учёные (В.С. Воронов, В.М. Василенко, Т.М. Разина) под традиционностью народного искусства понимают в основном древность его образов, форм и приёмов, устойчивость их сохранения и преемственность в освоении [6]. Подобная точка зрения акцентирует одну сторону традиции - связь народного искусства с прошлым, его корни, древние истоки, без которых вообще невозможно понимание этого явления человеческой культуры.

Абсолютизируя одну сторону традиции, некоторые учёные видят в традициях народного искусства только прошлое и делают вывод о косности, отсталости этого искусства, отсутствии в нём связей с современностью. Приверженцем таких взглядов является М.А. Ильин, который понимает под традицией её частные моменты: сюжеты, мотивы, приёмы, формы, колорит произведений, которые соединяясь, создают самобытные черты местного народного искусства [7, с. 139].

Нет явлений вне традиций. Ничто не рождается на пустом месте, без освоения опыта прошлого. Традиции - не нечто раз и навсегда данное, застывшее, неподвижное. Диалектическое единство прошлого, настоящего и потенциального будущего, заложенного в традиции, прекрасно выражено в определении, которое дал выдающийся русский композитор XX века И.Ф. Стравинский. Хотя он основывался на анализе музыкальных произведений, он выразил существо понятия традиции в её широком и объективном содержании. «Традиция, - писал Стравинский,- понятие родовое; она не просто «передается» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растёт, достигает зрелости, идёт на спад и, бывает, возрождается. Эти стадии роста и спада вступают в противоречие со стадиями, соответствующими иному пониманию: истинная традиция живёт в противоречии» [8, с. 219].

Традиции возникли давно, и в древние века они определяли общественную и личную жизнь человека. Устойчивость, повторяемость, закрепление в обычаях – все это сделало традицию средством передачи культуры народа. Традиции функционируют во всех социальных системах и являются необходимым условием их жизнедеятельности. Плохое отношение к традициям приводит к нарушению преемственности в развитии общества и культуры, к утрате ценных достижений человечества. В то же время «слепое преклонение перед традицией порождает консерватизм и застой в общественной жизни» [9, с.49]. Традиции подразумевают, что наследовать и как наследовать.

Традиции и ценности необходимо хранить, так как они имеют огромное значение. Если исчезнут традиции, то нависнет большая угроза над будущим развитием культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миронов В.В. Коммуникационное пространство как фактор трансформации современной культуры и философии // Вопросы философии. 2006, № 2, С.27-43.
2. Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996.
3. Иконникова С.Н. Диалог о культуре. М., 2004.
4. Богуславская И.Я. Проблемы формирования местных художественных особенностей в народном искусстве. М., 1987.
5. Некрасова М.А. Народное искусство и экология культуры // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. – М.: НИИ теории и истории изобразительного искусства. 1991.
6. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972; Василенко В.М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X-XX вв. М., 1974; Разина Т.М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. М., 1970.
7. Ильин М.А. Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI-XX веков. М. 1976, С. 13-159.
8. Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971.
9. Радугин А.А., Радугин К.А. Социология. М.: Изд-во «Центр», 2003.

Симоненко Е. (Украина)

ВЛИЯНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ НА ПОЛИТИЧЕСКУЮ КУЛЬТУРУ УКРАИНСКОГО ОБЩЕСТВА

Процесс глобализации, который охватывает экономическую, политическую, социальную и духовную сферы жизни социума, все заметнее и интенсивнее влияет на общество в целом и на политическую культуру в частности, создавая новые условия и измерения политической действительности, которую следует постигать и к которой необходимо адаптироваться.

Глобализация как универсальная форма исторической динамики приводит к качественным и количественным изменениям в функционировании переходных обществ, к которым относится украинское общество. Сейчас наиболее сложным вопросом для современной Украины является поиск принципов и механизмов налаживания взаимосвязей с глобальным миром, что позволят четко определить ее место и роль в общемировом пространстве. Именно поэтому Украина так настойчиво декларирует свой максимализм в стремлении как можно быстрее интегрироваться в глобальное пространство, иначе она может остаться пассивным объектом для реализации глобальной политики не только развитых стран мира, но и тех, которые их догоняют. А это в свою очередь не может не отразиться на политической культуре. Таким образом, сочетание глобализационных процессов с трансформацией всех сфер жизнедеятельности современного украинского общества актуализирует традиционно существующую в предметно-исследовательском арсенале науки проблему влияния глобализационных процессов на политическую культуру.

Эта тема особое значение имеет для Украины, которая в последние два десятилетия переживает серьезные изменения политической культуры. В нашей стране произошла не просто смена социального строя или типа правления, а кардинальная трансформация базовых генотипических основ духовной жизни общества.

Мы не ставим перед собой задачу углубляться в сложные проблемы политической глобализации, определять возможное место Украины в новом мироустройства, а лишь пытаемся разобраться в политико-культурных поисках современной Украины, поэтому цель статьи состоит в исследовании проблем влияния глобальных процессов на политическую культуру Украины.

На рубеже третьего тысячелетия процессы глобализации, которые охватили буквально все стороны человеческой жизнедеятельности, вплотную коснулись и сферы политической культуры. Традиционные ценности и нормы, на которых основывается политическая культура разных по уровню социально-экономического, политического и культурного развития государств и народов, обеспечивали веками и тысячелетиями функционирование властных институтов общества, оказались под мощным воздействием тенденций к универсализации, которые являются характерной чертой общего процесса глобализации. Столкновение модерна и консерватизма, традиций и универсализма в политической культуре стали характерны для двадцатого века, особенно его последней четверти, когда развернулся этап перехода от индустриальной к постиндустриальной фазы общественного развития.

В свою очередь, политическая культура современного украинского общества играет значительную роль в процессах построения государства, утверждения Украины как цивилизованного европейского государства. С другой стороны, любые изменения и реформы в обществе могут быть успешными только при условии их соответствия мировоззрения и ценностным ориентациям общества. Как отмечал известный американский политолог С. Коэн, «ни одна политическая система ни в одной стране не будет стабильной, если она не рождена в этой стране, на ее почве как результат развития собственной политической культуры».

Понятие «политическая культура» впервые введено в научный оборот немецким философом-просветителем И. Гердера в XVIII в. Концептуальное представление о политической культуре, что систематизировало понятие, сложилось только в 50-60 годы XX века. Основной вклад в становление и развитие теории политической культуры внесли Г. Алмонд, С. Верба, С. Липсет, М. Крозье и др.

Политическую культуру на различных социальных уровнях общества в целом, его классов, социальных групп, слоев исследовали украинские ученые, которые занимаются как общетеоретическими проблемами политической культуры, так и анализом состояния политической культуры украинского общества и перспективами ее развития. Следует отметить работы В. Бебика, Е. Быстрицкого, А. Лагутина, М. Логуновой, В. Лесного, Л. Нагорной, В. Ребкала, А. Рудакевича, П. Шляхтуна и других. Отдельное направление изучения политической культуры в контексте влияния глобализационных процессов на ее развитие обращают внимание работы: А. Арсеенко, Н. Бойко, Е. Головаха, Е. Илюшина, А. Малыш, М. Паращевин, А. Ручка, В. Танчер, Н. Толстых.

Однако, политическая культура не имеет четкого и однозначного определения, поскольку этот термин состоит из двух понятий – политика и культура – и несет в себе значение каждого из них. Итак, имеем достаточно разнообразную трактовку этого понятия на основе междисциплинарного подхода: каждая из дисциплин раскрывает и исследует отдельные стороны этого явления.

В современных политологических исследованиях насчитывается более 30 определений политической культуры. Например, Е. Вятр считает, что «политическая культура это совокупность позиций, ценностей и кодекса поведения, касается взаимных отношений между властью и гражданами» [2, с. 212].

Политическая культура, как отмечает американский политолог Д. Дивайн, – это «историческая система широко распространенных, фундаментальных политических ценностей, образцов поведения» [3, с. 36], которых придерживаются члены этой общественно-политической системы. Она охватывает и политические идеи, ценности, установки, и действующие нормы политической практики.

По мнению А. Галкина [5, с. 107], политическую культуру следует рассматривать как спрессованный в общественном сознании национальный или групповой исторический опыт и как форму поведения. Однако политическая культура является не только концентрированным опытом предыдущих поколений. Каждый современный человек в частности политический лидер, под влиянием глобализационных процессов, имеет возможность усвоить этот опыт, развить его и приумножить новыми достижениями. Характер и состояние политической культуры оказывают существенное влияние на формирование политической системы, особенности политического режима, политическое поведение людей и их общественно-политических организаций.

В украинской политической мысли понятие «политическая культура» едва ли не впервые применил В. Липинский. В его понимании оно означало «хотение и умение» национальной элиты использовать в своей деятельности «данные политической науки». Уровень политической культуры, по В. Липинский, является показателем интеллигентности данной нации, ее способности «спокойно и правдиво» анализировать общественные явления и предвидеть последствия событий [6, с. 307].

Чтобы понять политическую культуру украинского общества, надо обратить внимание на источники влияния, которые в течение исторического пути стимулировали или тормозили развитие украинской политической культуры.

На формирование политической культуры в Украине повлияли следующие факторы: многовековой период безгосударственности, когда политическая деятельность, (за исключением определенных периодов национального возрождения) отсутствовала; расчленение Украины на территории и принадлежность ее к странам с различными культурными и политическими системами, что привело к бытовому, психологического и политического отчуждения между различными частями народа, денационализация ведущих слоев (мещанства, военных, промышленников, крупных землевладельцев, администраторов, а также интеллигенции); царствование коммунистического режима, привело к деформации черт индивидуализма и прагматизма, формированию патерналистских и эгалитарно-коллективистских ценностей. Все эти обстоятельства, в конце концов, повлияли на формирование политической культуры современной Украины.

В данном контексте примечательным будут мнения украинских политологов В. Андрущенко, И. Курас, М. Михальченко, В. Полохало, С. Рябов [5]. Они утверждают, что украинская политическая культура объединяет различные системы ценностей, порой несовместимые политические ориентации и диаметрально противоположные типы политического сознания, положительные и отрицательные характеристики содержит в себе рациональные и иррациональные факторы. Вместе с тем, подавляющее большинство ее характеристик концентрируется вокруг такого качества, как демократия, народовластие ради свободы и независимости.

Исследование основных традиций политической культуры позволяет утверждать, что отечественные и зарубежные исследователи сегодня сосредоточены не только на поведенческом аспекте политической культуры, но и на таких ее компонентах, как исторический опыт, память социальных групп и отдельных личностей в сфере политики, системе демократии и политического информирования граждан в реальном, исторически конкретном обществе. Что в свою очередь говорит о влиянии глобализационных процессов на сам процесс исследования политической культуры.

Важными элементами влияния глобализации на политическую культуру украинского общества являются стратегия деятельности в этих условиях политической элиты и политических партий, поддерживающих глобализацию. Процесс глобализации оказывает трансформирующее воздействие на систему факторов, формирующих личность, расшатывает старые традиционные системы ценностей.

Одним из достоинств глобализации является рост межкультурных коммуникаций, связей между странами, что в результате мирового единства уменьшает социальное пространство. Это влечет за собой растущую взаимозависимость, взаимопроникновение, но главным следствием является подрыв,

разрушения национально-государственного суверенитета под напором действий новых участников общепланетной системы.

В этом контексте следует отметить, что в условиях чрезвычайного роста внешних воздействий на экономическую, социальную и политическую жизнь украинского общества проблема влияния глобальных процессов на политическую культуру имеет мощный, даже шокирующий эффект, поскольку требует определить отношение к основам и динамике глобализации и выработать стратегию поведения в соответствии к ее парадоксам и вызовам.

В свою очередь, анализ динамики политической культуры Украины в условиях глобализации обнаружил множество сложностей и противоречий. Имеем чрезвычайно сложную ситуацию: конфликт между требованиями глобализации, а также социально-культурными и экономическими традициями нашего государства (например, глобальная элита требует от Украины свободной продажи земли иностранцам, что противоестественно для хозяина-украинца).

Таким образом, традиционные ценности и нормы, лежащие в основе политической культуры самых разных по уровню социально-экономического, политического и культурного развития государств и народов и обеспечивающие столетиями, а то и тысячелетиями, функционирование властных институтов общества, оказались под мощным прессингом тенденций к универсализации, выступающих отличительной чертой всеобщего процесса глобализации.

В настоящее время Украина переживает один из переходных периодов в истории своей государственности. С одной стороны, идет процесс приспособления старых государственных структур к новым условиям. С другой - постепенно внедряются новые идеи и подходы, создаются новые институты и механизмы. Почти во всех сферах общественной жизни наблюдается столкновение традиционного и модернизационного, компромисс между старым и новым. Поэтому возникающая в настоящее время система глобальных ценностей и отношений преломляется через национальную культуру и взаимодействует с местными, традиционно существующими ценностями и отношениями. К тому же отказ от коммунистического наследия, уже сам по себе потрясший систему ценностей украинского общества, потребовал формирования такой политической культуры, которая, с одной стороны, не ассоциировалась с ценностями коммунизма, а с другой, способствовала становлению демократии в нашей стране. Традиционализм украинской политической культуры вступает в противоречие с модернизаторскими устремлениями реформаторов. Поскольку без модернизации Украина не имеет будущего, то для ее успешного проведения необходимо ориентироваться не на слом традиционных ценностей, а на их максимальное включение в общий процесс возрождения украинского общества.

В этом контексте следует отметить, что политико-культурные различия в украинском обществе, психологическая неготовность целых социальных групп к восприятию системы ценностей, что обновляются, во многом объясняет затяжной и не всегда продуктивный характер украинских реформ. Это объясняется и тем, что иерархия ценностей украинского общества пока не выстроена. Украина уже прошла путь от монолитной политической культуры к плюральной, но еще надо сформировать у нашего народа чувства культурно-исторического единства.

Украина за годы независимости значительно обновила структурные элементы политической культуры, ценности, навыки, ориентации, методы и приемы политической деятельности. Общество привыкло к политическому плюрализму, многообразию подходов к решению насущных политических проблем, открытого выражения своего отношения к политическим институтам. Становится нормой позитивный настрой на усвоение мирового опыта, растет чувство включенности Украины в мировой политический процесс. В условиях суверенного существования возрождаются такие традиционные черты украинской политической культуры, как народоправство, толерантность, либеральное отношение к государству.

Таким образом, под влиянием глобализации (экономической, политической, культурной), в сочетании с трансформационными процессами в Украине, происходит модернизация политической культуры в общественной жизни.

В целом, современная политическая культура Украины может быть охарактеризована как переходная, содержащая диалектику традиционных и модернизационных черт политической истории украинского государства. Базовые характеристики украинской политической культуры носят устойчивый характер и проявляются в современном политическом процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валлерстайн И. Провал неолиберальной глобализации / И. Валлер- стайн // Социол. исслед. (СОЦИС). — 2009. — № 6. — С. 91–94.

2. Вятр Е. Социология политических отношений : пер. с пол. / Е. Вятр ; под ред. и с предисл. Ф. М. Бурлацкого. – М. : Прогресс, 1979. – 436 с.
3. Баталов Э. Я. Советская политическая культура : (к исследованию распадающейся парадигмы) / Эдуард Баталов // Общественные науки и современность. – 1994. – № 6. – С. 32–40.
4. Білоус О. Загроза та наслідки глобалізації / О. Білоус // Віче. – 2000. – № 12. – С. 131–147.
5. Глобальні трансформації : політика, економіка, культура : пер. з англ. / Д. Гелд, Е. Макгрю, Д. Голдблатт, Дж. Перратон ; переднє слово Ю. Павленка. – К. : Фенікс, 2003. – 584 с.
6. Липинський В. Листи до братів – хліборобів: про ідею і організацію українського монархізму // Липинський В. Повне зібрання творів, архів, студії. – Т. 6, кн. 1. – Київ-Філадельфія, 1995.
7. Giddens A. The Consequences of Modernity / A. Giddens. — Cambridge, 1990. — 188 p.

Сцяжко Н.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

РОЛЯ КУЛЬТУРЫ Ў СТВАРЭННІ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ІДЭІ БЕЛАРУСІ

У Лодане, у музеі мадам Тюсо, сярод самых вядомых людзей свету ёсць васкавая фігура нашай суайчынніцы Вольгі Корбут. Побач на стэндзе - інфармацыя пра славутую гімнастку і флаг Рэспублікі Беларусь. Калі такое бачыш – агортвае гонар. Нам ёсць чым ганарыцца. У першую чаргу гэта нашы людзі і мінуўшчына. Але мы сябе недаацэньваем. Магчыма таму, што мы доўгі час ад некага залежылі, нашу мову забаранялі, а гісторыю перапісвалі. Цяпер Беларусь незалежная, і мы павінны будаваць нашу краіну так, каб яна выклікала гонар і ў сучаснікаў, і ў будучых пакаленняў. Вялікую ролю тут можа адыграць стварэнне нацыянальнай ідэі.

Нацыянальная ідэя – гэта тое, што хвалюе любое грамадства на розных этапах яго развіцця. Сінонім гэтага паняцця – місія. Пры стварэнні місіі трэба адказаць на тры пытанні – у якім становішчы мы знаходзімся зараз, куды імкнемся, і як мы збіраемся гэта рабіць.

Беларусь знаходзіцца ва ўнікальным геаграфічным становішчы – паміж Усходам і Захадам, паміж каталіцтвам і праваслаў’ем; паміж азёрамі на поўдні і лясамі і багнай на поўначы. Усё гэта сфарміравала характар і ментальнасць беларуса, галоўнымі рысамі якога з’яўляюцца талерантнасць, памяркоўнасць, стрыманасць да пэўнага часу, годнасць. Беларусы працавітыя, добрыя і гасцінныя. Шматвекавая сувязь з прыродай, сакральныя адносіны да зямлі, жывёл і дрэў, уменне бачыць ва ўсім гэтым душу, дазволіла беларусам захаваць свой край у першапачатковым выглядзе. Цікава, што на Беларусі, якога бы дастатку не былі людзі, калі ў іх ёсць дом за горадам ці катэдж, там абавязкова будзе агарод, не таму што людзі не могуць купіць агародніну, а таму што душа патрабуе сувязі з зямлёю.

Місія Беларусі можа гучаць як “годнасць, заможнасць, здароў’е”. Што тычыцца здароў’я і заможнасці, тут дзяржава робіць усё магчымае, а вот наконт годнасці – ёсць шмат пытанняў.

З чаго складаецца годнась? З павагі да сваёй гісторыі, культуры, з ведання традыцый, з выхавання. Гэта вялікі духоўны капітал, на якім грунтуецца ўсё, у тым ліку і эканамічнае жыццё народа. Напрыклад, можна павучыцца як англічане ставяцца да сваей гісторыі. Яны не проста яе шануюць, яныператварылі яе ў вялікі бізнес і значны артыкул дахода ў сваёй эканоміцы. Людзі з усяго свету едуць у сталіцу Велікабрытаніі, каб пабачыць яе славутасці. Прычым не трэба забываць, што Лондан быў вельмі разбураны падчас Другой сусветнай вайны. Але англічане ўсё адбудавалі – што рэкаінструявалі, што пабудавалі нанова. Кожны лонданскі камень дыхае гісторыяй. Таксама было пабудавана шмат гістарычных атракцыёнаў. У СМІ ёсць такое паняцце як інфатэймент (ад англійскага “info time”) – інфарміруем забаўляючы. Вялікага майстэрства тут дасягнулі, канешне, амерыканцы з іхнімі паркамі забаўляльнасці, такіх як “Disneyland” ці “Universal studio”. Англічане ўзялі на ўзбраенне іх тэхналогіі забаўляльнасці, якія знаходзяцца на вельмі высокім узроўні, але пабудавалі атракцыёны на падмурку сваіх традыцый і гісторыі. Калі дадаць да гэтага англійскую бездакорнасць і вытанчанасць, вялікую павагу да кожнага госця, які наведвае іх музей ці тэатр, ці проста гуляе па гораду, то пачынаеш разумець, чаму Лондан так любяць і паважаюць у свеце.

Што перашкаджае нашаму Мінску і нашай краіне з такім самым імпэтам заявіць пра сябе ў свеце? Музейная справа, індустрыя вольнага часу, перфоменсы, значныя падзеі ў кіно, музыцы, тэатры – усё гэта прысутнічае ў культурным беларускім жыцці, але яно знаходзіцца ў паўлетаргічным сне. Сення трэба працаваць на апярэджанне. Як тая спячая прыгажуня, якая чакае, што з’явіцца прынц, пацалуе яе, і яна сама, і ўсе, хто знаходзяцца побач – прачнуцца і зажывуць поўным жыццём. Беларускім мерапрыемствам не хапае імпэту, шляхетнасці, сусветнага выканаўчага ўзроўню, стыльнасці і вытанчанага густу.

Наша галоўная бяда - ў адсутнасці бездакорнасці. Напрыклад, пабудавалі дзіцячую філармонію на плошчы Свабоды ў Мінску – цудоўны будынак звонку, але няма акустыкі і там ніхто не хоча выступаць. У

нас толькі філармонія мае добрую акустыку, нават Вялікі тэатр оперы і балета пасля рамонту ў некаторых частках глядзельнай залы “згубіў гук”. Вось і няма дзе выступаць класічным музыкантам. Бо Палац Рэспублікі – для шоў, там вельмі дрэннаяная акустыка Не могуць класічныя музыканты і спевакі выступаць пад мікрафон. Тое самае здарылася і з тэатрам імя Я. Купалы.Пасля рамонту спектаклі можна глядзець толькі з партэра. З лоджыяў і балконў і відаць вельмі дрэнна.

Не трэба робіць так, што потым выпраўляць. Калі не хапае адукацыі і вопыту – трэба запрашаць экспертаў з-за мяжы і вучыцца ў ніх, гэта значна танней, чым потым бясконца перарабляць.

Беларусь дабілася вялікіх поспехаў у спорце. Нашы чэмпіёны сталі нацыянальнымі героямі. Настаў час звярнуць увагу на культуру і гісторыю. Калі мы паставім свае мэтаю, як англічане, паказаць ў першую чаргу самім сабе, а потым ўсяму свету, што мы нацыя з вялікай гісторыяй і традыцыямі, тады мы значна ўзвысім самаацэнку, што вельмі важна. Працаваць трэба па той самай схеме, што і ў спорце – максімум увагі піару. Усе падставы для гэтага ёсць. На Беларусі працуюць высокаадукаваныя журналісты. Друкаваныя і аўдыявізуальныя СМІ зробяць пэўную рэкламу. Кропкай сутыкнення СМІ і культуры з’яўляецца выкананне адукацыйна-асветніцкай задачы. Працуючы разам, журналісты і прадстаўнікі мастацтва прывіваюць добры густ, павышаюць узровень адукацыі, выпрацоўваюць сістэму ўспрымання і разумення твораў мастацтва. Дзякуючы старшыні Белтэлерадыекампаніі Рэспублікі Беларусь Г.Б. Давыдзьке адкрыўся культуралагічны тэлеканал “Беларусь-3”. Нельга не пагадзіцца з Генадзем Браніслававічам, што “Журналистика не просто побуждает к тем или иным поступкам, она формирует модели поведения и адресует их многомиллионной аудитории” [1, 70] Покуль канал толькі шукае свой твар. Не існуе навін культуры, амаль няма яркіх вядучых, глыбокіх праграм пра розныя віды мастацтваў, дзе бы прысутнічалі эксперты і мастацтвазнаўцы.

Што такое культура? Гэта традыцыі і духоўнасць на падставе патрыятызму. Гэта шлях інтэграцыі ў сусветнае грамадства. Культура як адукацыйная каштоўнасць праз сістэму выхавання перадаецца ад пакалення да пакалення. У нас існуе пэўны вопыт – вечары ў Мірскім замку, Навагодні баль у Вялікім тэатры оперы і балета, спектаклі ў Радзівілаўскім замку і ў Нясвіжы, кінафільмы кшталту “Дзікае паляванне караля Стаха”. Усё гэта карыстаецца вялікай павагай і інтарэсам у людзей. Трэба развіваць гэты накірунак – прыдумляць новыя імпрэзы, ставіць спектаклі, ствараць забаўльныя шоў пры музеях. У нас вельмі шмат легенд, Беларусь завецца краінаю замкаў – іх трэба аднаўляць, а тыя, што ёсць выкарыстоўваць на 100%. Чаму там не правесці сярод лепшых кухароў Беларусі фестываль рыцарскай кухні?! Бо, напрыклад, у вельмі прыгожым кафе Нясвіжскага замку ежа зусім нясмачная. Ці пры тым жа Нясвіжскім замку не стварыць відовішчны музей-анімацыю з легендаю пра Чорную панну Нясвіжа і размесціць яго ў скляпеннях замку. Каб было і страшна, і цікава, і забаўляльна, і пазнавальна.

Кожнае сэрца беларуса адгукнецца на гукі роднай гісторыі. У назвах нашых вуліц, кінафільмаў, свят і імпрэзаў павінны гучаць імёны Е. Полацкай, Л. Сапегі, У. Радзівіл, К. Астрожскага і г.д.

На ўсё патрэбны час. “Калі ў Лондану пусцілі метро, у Расіі адмянілі прыгоннае права”. Мы доўга былі “забітымі”, гаротнымі і залежнымі ад іншых краінаў . Думаю, што зараз прыспеў час высока падняць галаву беларусам і не баяцца расказаць праўду свету пра сябе. Тым больш, што вырасла цэлае пакаленне моладзі пры незалежнай Беларусі. А гэтыя людзі пабачылі свет, добра размаўляюць на іншых мовах. Яны нічым не адрозніваюцца ад замежных хлопцаў і дзяўчат. Моладзь не павінна пакідаць сваю краіну. Яна павінна ганарыцца ёю і мець магчымасць тут рэалізаваць свае прафесійныя амбіцыі, стварыць і забяспечыць сям'ю.

Ключавое слова для беларускай нацыянальнай ідэі – “дабрыня”, якое ўваходзіць у дэфініцыю “годнасць”. Беларусь – зямля добрых людзей. Слова “добры” мае філасофскае значэнне – гэта “катэгорыя этыкі і паняцце маральнага разумення ў матывацыі дзейнасці і ўчынкаў, маральных якасцях і адносінах чалавека, сацыяльных з’яваў” [2, 223], і як следства Беларусь гэта зямля, на якой вырашаюцца ўсе праблемы. Правядзенне сустрэч на самым высокім узроўні, семінараў, канферэнцый, эканамічных і палітычных форумаў, навуковых сімпозіўмаў – гэта тое, што яшчэ можа прапанаваць Беларусь свету. Мы – пасярэдзіне Еўропы, у яе сэрцы. А як казалі старажытныя вучоныя – недзе ля сэрца існуе і душа. А душа ніколі не падмане, яна заўсёды падскажа чалавеку правільнае выйсце з самай складанай сітуацыі. Калі добра папрацавалі – можна добра адпачыць і ўзнавіць свае сілы – базы адпачынку, спа-салоны, базы для паляўнічых і г.д., - усё гэта ў Беларусі існуе. Галоўнае – навучыцца правільна пазіцыяніраваць сябе ў свеце. Такім чынам, яшчэ адзін лозунг можна ўзяць на ўзбраенне для знешнега пазіцыяніравання – “Беларусь – краіна дабра і месца, дзе вырашаюцца ўсе праблемы”.

Атмасфера дабрыні спрыяе каханню. Людзі, якія мараць пра каханне, абавязкова павінны прыехаць у Беларусь. Ёсць месцы, дзе можна пабыць сам насам са сваімі думкамі – у лесе ці пушчы, парку, ля возера; дзе правесці рамантычныя канікулы з каханым чалавекам і зрабіць прапанову рукі і сэрца. Калі да ўсяго гэтага дадаць шматлікія беларускія легенды і паданні пра прыгожых дам іх кавалераў, то нашыя мясціны

робяцца проста чароўнымі. Культура тут працуе ў якасці духоўнага вопыту, які перадаецца праз пакаленні і ўзбагачае яго.

Пачуццё ўласнай годнасці робіць чалавека моцным і патрыятычным. Сёння для Беларусі гэта вельмі актуальна. Можа прыйдзе час і з'явіцца іншая нацыянальная ідэя, а покуль "Годнасць, заможнасць, здароў'е" – гэта той лозунг, які можна аб'яднаць краіну, акрэсліць яе місію і, галоўнае, даць правільны накірунак, у які бок трэба развівацца Беларусі. Таму нельга недаацэньваць ролю культуры ў працэсе сацыялізацыі асобы. Толькі той чалавек, які ведае сваю родную мову, традыцыі, гісторыю, які шануе каштоўнасці, можа лічыцца паўнавартнастным грамадзянінам.

ЛІТАРАТУРА

1.Давыдько Г. Культура как средоточие ментальных кодов // Беларуская думка – 2015 - №9 – С.69-75.
2. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. – Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. – 896 с.

Струнчанка А.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

СІСТЭМА КРАЯЗНАЎЧЫХ СПРАЎ УСТАНОЎ КУЛЬТУРЫ АГРАГАРАДКА МАЗАЛАВА ВІЦЕБСКАГА РАЁНА ЯК СРОДАК ЗБЕРАЖЭННЯ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ СЕЛЬСКАЙ МЯСЦОВАСЦІ

У дадзеным дакладзе аўтар разглядае сістэму краязнаўчых спраў, якая склалася ва ўстановах культуры (Доме культуры, сельскай бібліятэцы і дзіцячай школе мастацтваў) аграгарадка Мазалава за пэўны час. У мадэль краязнаўчых спраў, накіраваных на вывучэнне, захаванне і папулярызацыю гісторыка-культурнай спадчыны, увайшлі: работа клубных фарміраванняў і калектываў мастацкай самадзейнасці; арганізацыя і правядзенне традыцыйных святаў і абрадаў, экспедыцый па аддаленых вёсках, экскурсій; рэалізацыя праектаў і інш. Асноўную частку даклада складае апісанне мерапрыемстваў наступных праектаў: "Мазалаўская старонка: краязнаўчыя таямніцы", "Сцяжынкамі мазалаўскіх святынь: ад Віцебска да Магілёва", "Дыялог народаў і культур".

Сёння культура з'яўляецца дзейсным інструментам духоўнага выхавання грамадзян нашай краіны, з'яўляючыся часткай агульнаеўрапейскай культурнай прасторы, уносіць важкі ўклад у сусветную культуру. Трэба адзначыць і тое, што культура – гэта жывы арганізм, які патрабуе новых захадаў, як па вырашэнні існуючых праблем, так і новых падыходаў да развіцця галіны.

Адносіны грамадзян да культуры свайго народа, да роднай мовы, да развіцця нацыянальных традыцый – гэта тое, што складае сёння маральнасць, патрыятызм, гатоўнасць да самастойнага будучага жыцця на карысць сваёй Радзімы. Таму, адным з асноўных накірункаў работы ўстаноў культуры, як і ўстаноў адукацыі, з'яўляецца выхаванне і развіццё гуманнай асобы з уласцівымі ёй якасцямі грамадзяніна і патрыёта нашай дзяржавы. Пачэснае месца ў вырашэнні гэтай задачы належыць краязнаўству.

Ва ўстановах культуры аграгарадка Мазалава – Доме культуры, бібліятэцы і дзіцячай школе мастацтваў, склалася пэўная сістэма краязнаўчых спраў, накіраваных на вывучэнне, захаванне, папулярызацыю і памнажэнне гістарычнай і культурнай спадчыны Прыдзвіння. Мадэль краязнаўчых спраў у названых установах культуры складаецца з: работы клубных фарміраванняў; дзейнасці сельскай бібліятэкі; арганізацыі і правядзення народных святаў і абрадаў, краязнаўчых конкурсаў, дабрачынных акцый, этнаграфічных экспедыцый, экскурсій; мерапрыемстваў (канцэртаў, выстаў, творчых сустрэч і г.д.); рэалізацыі праектаў; дзеяння этнаграфічнай выставы; даследчай дзейнасці і асвятлення інфармацыі па краязнаўству ў СМІ.

Адным з напрамкаў дзейнасці ўстаноў культуры з'яўляецца правядзенне сацыяльна-культурнай работы сярод насельніцтва. Своеасаблівай формай добраахвотнага аб'яднання грамадзян, якая прымыкае да існуючых формаў і ў той жа час мае сваю спецыфіку, самабытнасць, сваю пэўную гісторыю і традыцыю, свой спосаб нараджэння і рэалізацыі ініцыятыў – сёння з'яўляецца клубнае фарміраванне (аматарскае аб'яднанне ці клуб па інтарэсах, калектыў мастацкай самадзейнасці і г.д.). Так, напрыклад, на базе Мазалаўскага сельскага Дома культуры дзейнічае народны ансамбль народнай песні і музыкі "Вераснянка" – гонар Віцебскага раёна. Яго ўдзельнікі (культработнікі, настаўнікі сярэдняй школы і школы мастацтваў, пенсіянеры) ў сваёй творчай дзейнасці выкарыстоўваюць народныя песні, песні мясцовых аўтараў. З удзелам гэтага калектыву праводзіцца шэраг вясельных абрадаў, заснаваных на мясцовым матэрыяле. Ужо колькі гадоў запар вяселлі ў беларускім стылі ладзіць "Вераснянка" ў музеі-сядзібе І. Рэпіна "Здраўнёва". Немагчыма ўявіць культурнага і адукаванага чалавека сучаснасці, які б не ведаў звычаяў, абрадаў, традыцый свайго народа, не цікавіўся побытам і традыцыямі нацыянальнага беларускага адзення, разнастайнымі відамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва беларускага народа. У гэтым накірунку цікавай можна лічыць

работу бібліятэкі і калектываў Дома культуры – ансамбля песні "Крыніцы", жаночага клуба "Залаты ўзрост", аматарскага аб'яднання "Родны край", у якіх знаёмства з абрадамі і звычаямі нашых продкаў праходзіць праз актыўны ўдзел жыхароў markrознага ўзросту ў падрыхтоўцы і правядзенні святаў, выстаў вырабаў народных майстроў, майстар-класаў па розных відах рамёстваў, творчых сустрэч з носьбітамі фальклору і знакамітымі людзьмі.

Яшчэ адна візітоўка нашага населенага пункта – этнаграфічная выстава "З гарышчаў бабуль і дзядуль", па якой ладзяцца экскурсіі з інтэрактыўнымі элементамі. Тут змешчаны прадметы побыту беларусаў XIX-XX стст., якія знойдзены падчас этнаграфічных экспедыцый па аддаленых вёсках Мазалаўскага сельскага савета.

Аграгарадок Мазалава (да 2011 года – вёска) вельмі багаты на гістарычныя падзеі, якія з'яўляюцца часцінкай гісторыі ўсяго беларускага народа. Таму сёння стаіць важная задача – захаваць гэтую спадчыну. У дадзеным накірунку мазалаўскія культработнікі пачалі працаваць пяць гадоў таму назад, распрацаваўшы праект "Мазалаўская старонка: краязнаўчыя таямніцы", рэалізацыя якога працягвалася на працягу трох гадоў. Дадзены праект складаўся з наступных этапаў: "Сем цудаў вёскі Мазалава і яе ваколіц", "Сем знакамітых асоб Мілага", "Вяселле па-беларуску, або мазалаўскае вяселле".

Праект быў створаны ў мэтах папулярызацыі краязнаўчых цэнтраў, якія маюць гістарычнае значэнне і ўкараненне дадзеных аб'ектаў у турыстычны комплекс паслуг. Прапанаваная праграма была накіравана на папулярызацыю культурнай і гістарычнай спадчыны сваёй мясцовасці. Мерапрыемствы праекта шырока былі асветлены ў сродках масавай інфармацыі, што таксама паслужыла рэкламай населенага пункта.

Вынікамі рэалізацыі праекта сталі: а) паляпшэнне матэрыяльна-тэхнічнай базы ўстаноў; б) пашырэнне інфармацыйнай базы па краязнаўству: сабраны ўнікальныя гістарычныя дакументы (былі знойдзены Труды Імператарскага Вольнага Эканамічнага таварыства за 1831 год, дзе змешчаны твор Ігната Манькоўскага, яго сачыненне 1830 года; гістарычны часопіс "Руская даўніна" 1871, 1882 гг., дзе маецца інфармацыя пра нашага героя); в) распрацаваны турыстычны маршрут для гасцей аграгарадка "Цікавыя месцы наваколля Мазалава"; г) створана пастаянна дзеючая выстава народных інструментаў на базе дзіцячай школы мастацтваў; д) штогод з 2010 года на тэрыторыі помніка архітэктуры XIX стагоддзя – былой сядзібы дзяржаўнага і грамадскага дзеяча Беларусі Ігната Манькоўскага (адно з цудаў) – праводзіцца раённае свята гульняў і ігрышчаў "Мазалаўскі карагод гульняў", а ў яго межах раённы конкурс на лепшы рэцэпт прыгатавання славянскага кваса "Квасаўка", якое, нават, у тым годзе ўжо стала брэндам раёна і было добра прадстаўлена падчас правядзення абласнога свята-кірмаша працаўнікоў вёскі "Дажынкі – 2014" у горадзе Гарадок, Міжнароднага фестывалю мастацтваў "Славянскі базар у Віцебску – 2015".

Праект атрымаў высокую адзнаку журы ў абласным аглядзе-конкурсе інавацыйных праектаў па арганізацыі маладзёжнага адпачынку і быў прызнаны пераможцам ў намінацыі "Патрыятычнае выхаванне моладзі".

На гэтым мазалаўцы не спыніліся і працягнулі праектную дзейнасць, стварыўшы новы праект – праект па культурнаму супрацоўніцтву паміж аднайменнымі населенымі пунктамі – аграгарадкамі Мазалава нашага раёна і Мсціслаўскага (Магілёўскай вобласці). Назва яго – "Сцяжынкамі мазалаўскіх святынь: ад Віцебска да Магілёва". Асноўным мерапрыемствам у межах праекта стала сустрэча прыдзвінскіх і мсціслаўскіх мазалаўчан у час правядзення раённага свята гульняў і ігрышчаў "Мазалаўскі карагод гульняў – 2014", што праводзілася ў рамках святкавання Года гасціннасці і было прысвечана 425-годдзю першай згадкі пра мястэчка Мазалава.

Новы праект "Дыялог народаў і культур", які пачаўся ў бягучым годзе, паставіў перад сабой наступныя мэты і задачы: фарміраванне і распаўсюджванне пазітыўнага іміджу на міжнароднай арэне пра Беларусь праз папулярызацыю культурных і гістарычных каштоўнасцяў сельскіх населеных пунктаў; садзейнічанне развіццю і стварэнню ўмоў для міжкультурнага дыялога праз умацаванне і развіццё міжнацыянальных сувязяў, знаёмства з традыцыямі і культурай іншых краін; выхаванне пачуцця талерантнасці і павагі да прадстаўнікоў іншай культуры.

Вядома, што дзейсным механізмам у сацыяльна-культурнай адаптацыі студэнтаў і ўсіх замежных грамадзян з'яўляецца своеасаблівы інстытут садружнасці, у які аб'ядноўваюцца нацыянальныя меншасці, што часова або пастаянна жывуць у нашай краіне. Так, у студзені на базе Мазалаўскага сельскага Дома культуры быў створаны клуб інтэрнацыянальных сяброў "Згода", у які ўвайшлі студэнты з ВНУ горада Віцебска (кітайцы, ліванцы, палякі, іарданцы і інш.).

Культработнікі пачалі праект з комплекснай пазнавальна-забаўляльнай праграмы "Разам у Новы год". У межах праекта былі праведзены: дзень кітайскай культуры, дзень арабскай культуры і мовы і інш.

З мэтай даследвання гісторыка-культурнай спадчыны, яе папулярызацыі ў межах мерапрыемстваў "Фэсту экскурсаводаў – 2015" быў распрацаваны новы экскурсійны маршрут "Мазалава – гістарычнае і су-

часнае”. Экскурсія ладзілася 18 красавіка, у ёй узялі ўдзел больш за 40 чалавек – мясцовыя жыхары і госці населенага пункта.

Такім чынам, сістэма краязнаўчых спраў, створаных на базе ўстаноў культуры аграгарадка Мазалава, яшчэ раз падкрэслівае, што гісторыя і культура народа – найважнейшая частка нашай спадчыны, якая спрыяе фарміраванню нацыянальнай свядомасці будучых пакаленняў і дазваляе ўбачыць малюнкі жыцця нашых продкаў, паказаць вытокі сучаснасці. А добрая дзейнасць шмат у чым залежыць ад творчай працы арганізатараў, ад іх умення прапанаваць і рэалізаваць цікавыя праекты і захапіць людзей. Такі калектыў таленавітых, адораных і апантаных аднадумцаў сфарміраваўся ва ўстановах культуры аграгарадка Мазалава, сумесная праца якіх дае добры вынік.

Терехова В.И. Шелепанова Т.В.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ПАМЯТНИКИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕВЕРО-ЗАПАДА РОССИИ КАК РЕСУРС ПАЛОМНИЧЕСКОГО ТУРИЗМА

Статья посвящена проблеме раскрытия духовно-нравственного потенциала культурно-религиозного наследия Северо-Запада России (Старой Ладоги). Авторы акцентируют внимание на актуальности этой проблемы в информационном обществе, возрастанию интереса к национальным традициям, выявлению ресурсов паломнического туризма.

Религиозный туризм в XXI веке получил широкое развитие и стал востребованным видом путешествий во многих странах мира. Сегодня в основном он представлен двумя разновидностями: паломнический туризм и религиозный туризм экскурсионно-познавательной направленности. В свою очередь в паломническом туризме принято выделять духовно-паломнический вид путешествий. Авторы данной статьи акцентируют свое внимание на памятниках православной культуры Северо-Западной части России, а именно, Старой Ладоги, анализируют и пытаются раскрыть потенциал паломнического туризма, направленного на превращение богатства религиозно-культурного наследия во внутреннее достояние человека, раскрытие его сущностных характеристик, формирование духовно-нравственной системы ценностей.

Во многих религиозных центрах мира хранится большое количество рукописей духовного содержания и различные культовые предметы, доступные человеку для ознакомления. При внимательном изучении религиозного наследия такого рода путешественник, несомненно, расширяет свои знания, которые в любом случае вызывают определенную реакцию, так или иначе, влияют на его систему ценностей и нравственную составляющую его жизни в целом. Для человека естественным является желание прикоснуться к Вечности. Какие мысли посещают человека, когда он всматривается в лик, изображенный на иконе. Очевидно, у него возникает желание соединить себя с Вечностью. Мало кто может согласиться с тем, что его однажды не станет. Страх смерти у человека очень высок, но она неизбежна. Тогда возникает естественный вопрос, что же такое Вечность. Почему к ней так тянет человека. Где же человек может получить опыт встречи с Вечностью. Ответы на вопросы такого рода зачастую приходят во время паломнических поездок. Поиск ответов на духовные вопросы и является побудительной причиной для путешествия религиозного характера.

Религиозный туризм в России, прежде всего, связан с православной церковью, поскольку страна является самым крупным православным государством в мире, следовательно, традиции и влияние православия в российском обществе сильны. В настоящее время такого вида туризм становится популярным не только среди православных граждан, но и среди представителей других религиозных конфессий, что дает возможность паломнику познакомиться с разными духовными традициями и выбрать нравственный жизненный ориентир, который приобщает человека к Вечности и делает его счастливым, то есть частью вечного. Прежде всего, этому способствует наличие большого количества святынь, расположенных на территории субъектов Российской Федерации, а также законы, принятые на государственном уровне, охраняющие право человека на свободу вероисповедания.

Старая Ладога небольшое село Ленинградской области с великим историческим прошлым. Его история совсем не похожа на историю множества сел этой области. Древняя Староладожская крепость, расположенная на высоком берегу реки Волхов подтверждает тот факт, что в прошлом это поселение имело стратегическое значение для этих земель.

В 2003 году отмечалось 1250-летие Старой Ладоги. В связи с этим событием и позиционированием Старой Ладоги как столицы Северной Руси необычайно возрос интерес к ее истории и не только как к центру политического и экономического значения, но и как религиозного центра Северной Руси того времени.

А тот факт, что она являлась важнейшим пунктом торгового пути из варяг в греки, проходившем по реке Волхов, усиливало ее не только экономическую, но и культурную, религиозную значимость.

Ступив на эту землю начиная с XII века, когда в Старой Ладоге развернулось строительство каменных храмов, мы увидели бы удивительно красивые церкви и монастыри. А войдя в них, познакомились бы с настенной живописью и поклонились бы чудотворным иконам с изображением Пресвятой Богородицы, Вмч. Георгия Победоносца, Св. Димитрия Солунского, Св. Параскевы Пятницы, Св. Николая Чудотворца. В храмах Старой Ладоги иконы выше названных святых должны были быть обязательно. И то, что самый древний собор Старой Ладоги был построен в честь Вмч. Георгия Победоносца тоже не случайно. Дело в том, что геополитическое положение Старой Ладоги выделяло ее из числа других поселений Северной Руси. Она была своеобразным форпостом на северных рубежах государства, следовательно, люди обращались за помощью к святым заступникам и получали благословение на защиту своей земли. К примеру, для успеха в коммерческих делах приходили поклониться иконе Св. Параскевы Пятницы, которая является покровительницей торговли. Отправляясь в путешествие по реке, просили защиты у иконы Св. Николая Чудотворца в Никольском мужском монастыре. С памятью упомянутых святых соединено множество обычаев и обрядов у русского православного народа. Но в истории Старой Ладоги, как известно, были разные периоды. После расцвета пришел упадок. Она потеряла свое былое значение и величие. А ее духовный потенциал был потерян на столетия. От многих величественных культовых сооружений остался только фундамент, но вера и желание прикоснуться к вечности не погибло. Паломники, посещающие Санкт-Петербург с большим желанием и интересом приезжают к возрождающимся святыням Старой Ладоги.

Сегодня в Никольском мужском монастыре можно приложиться к частичке мощей Св. Николая Чудотворца привезенных и подаренных монастырю из итальянского города Барии, в котором постоянно хранятся мощи великого и почитаемого святого. Понятно, что не все паломники могут позволить себе посетить город Бари, по причине финансовой недоступности, а приехать в Никольский монастырь в Старую Ладогу могут многие. Согласно преданию, монастырь был основан князем Александром Невским в 1240 году после Невской битвы, в которой участвовали в том числе, и жители Ладоги. В Летописи монастыря отмечено, что монастырь возводился «в память о гиблых ладожских сродниках» - соратниках полководца. После сражения их привезли в Ладогу и похоронили на холме, впоследствии названном «Победище». Таким образом, монастырь является одновременно и памятником русской воинской славы. На территории монастыря расположен монастырский Соборный храм, построенный в X-XI веке, который был освящен во имя святителя Николая Чудотворца - покровителя моряков, рыбаков и путешественников. Привлекательным для гостей монастыря, является храм Св. Иоанна Златоуста, устроенный по принципу древней базилики. Он построен по проекту академика архитектуры Алексея Максимовича Горностаева в 1860-1873 гг. на месте ветхого храма XVII века. На сводах, стенах и арках храма сохранилась живопись: сюжеты из жития Св. Иоанна Златоуста, евангельские сюжеты в стиле академического реализма и орнаменты византийского стиля. С 1974 года Никольский собор монастыря внесен в список архитектурных памятников государственного значения.

Паломники обязательно посещают Свято-Успенский девичий монастырь, один из древнейших на территории Ленинградской области и принимает омовение в святом источнике св. Параскевы Пятницы. Необходимо отметить, что Свято-Успенский монастырь – является одним из древнейших монастырей северо-запада России. На его территории находится жемчужина Северо-запада: храм Успения Пресвятой Богородицы XII века с сохранившимися до наших дней фресками. На территории монастыря возведены другие монастырские здания, построены в 19 веке такими известными архитекторами как: А.М. Горностаев, К.И Брандт, Н.Н.Никонов.

В 14 веке монастырь предоставил убежище будущей святой преподобной Анне Кашинской, супруге Тверского князя Михаила, скрывавшейся в Ладоге в период разорения татарами Твери. В начале 18 века в Успенский монастырь была сослана опальная царица Евдокия Федоровна Лопухина - супруга Петра Великого. В монастыре она провела около семи лет. В память о ней в монастыре остались липы, посаженные рукой самой царицы.

На территории Ладожской крепости паломники любуются одним из древнейших сохранившихся храмов в России XII века белокаменной церковью Святого Георгия, которая была построена в честь победы русских войск над шведами. Георгиевская церковь – один из самых известных храмов домонгольского периода. Храм кубический в объеме, массивный в основании, с тремя полукруглыми апсидами. Шлемовидный купол увенчивает световой барабан с восьмью окнами. Высота церкви 15 метров. Фасады с полукружиями закомар и щелевидными окнами (по четыре на северной и южной стенах) расчленены лопатками в строгом соответствии с внутренним устройством храма. Арочный поясок барабана украшают зубцы фигурного кирпича. Такими же зубцами увенчиваются полукружия закомар. В интерьере вторым ярусом выделены хоры, на которые ведет внутристенная каменная лестница, освещаемая пятью небольшими прямоуголь-

ными окошками. На палатях во время службы находились знатные люди Ладоги. Существует вполне правдоподобная легенда о пребывании на хорах двадцатилетнего князя Александра Ярославича перед битвой на Неве в 1240 году. «Ладожская невеста» - так называют церковь Георгия ладожане за ее удивительно светлый, стройный вид. Художественные достоинства живописи церкви святого Георгия ставят ее в число выдающихся творений мировой культуры. В замечательной сохранности до нас дошла 32-х фигурная купольная композиция «Вознесение», сцена «Чудо Георгия о змие» в диаконнике, фрагменты сцен «Страшного суда», «Крещения», «Отвержения даров», отдельные персонажи росписи, орнамент откосов окон. На территории крепости расположена и функционирует как музей церковь XIX века Св. Дмитрия Солунского.

Некоторые паломники выражают желание посетить территорию, на которой были сооружены и в последствии разрушены, до настоящего времени не восстановлены церкви: Клементовская, Воскресенская, Св. Симеона Богоприимца и Спасская, и в тишине подумать о вечном, непреходящем.

Нынешнее возрождение святынь Старой Ладоги показывает, что не все еще утрачено – резервы сохранились. Наша задача заключается в том, что бы имеющиеся резервы превратить в ресурс духовно - паломнического туризма. Сегодня православные святыни Старой Ладоги посещают многочисленные группы паломников, среди которых молодежь и дети. Это свидетельствует о том, что такого рода ресурс востребован и прежде всего, как средство духовно-нравственного и эстетического воспитания и развития подрастающего поколения. Нынешняя инфраструктура Старой Ладоги уже позволяет осуществлять индивидуальное, семейное и групповое паломничество. Оно может быть круглогодичным или приуроченным к большим религиозным праздникам, к примеру, 22 мая день памяти Св. Николая Чудотворца. В этот день православный народ вспоминает перенос мощей святителя и чудотворца Св. Николая Чудотворца из Мир Ликийских в итальянский город Бари, в 1087 году. Для Старой Ладоги это только начало пути к возрождению ее как духовного центра. Впереди еще много работы и чтобы успешно реализовать намеченные цели, необходимо солидарное участие всех заинтересованных сторон.

Современный мир с его выходом в глобальное информационное пространство наполнен противоречивыми тенденциями, трансформациями, затрагивающими духовно-нравственные основы формирования личности, проверяющими их на прочность. Информационное общество, с одной стороны, предоставляет каждому человеку возможность и свободу выбора информации, а с другой -порождает информационный кризис: человечество тонет в море информации, не в состоянии ее переработать. Информационные потоки, проникающие сегодня в каждый дом, навязывают штампы массовой культуры: легкой комфортной бездуховной жизни потребителя, потерявшего связь с высоким культурным наследием, национальными корнями, не задумывающегося ни о своей душе, ни о своем ближнем, ни о своей стране (либо, наоборот, оценивающего свою собственную культуру с позиции ее безусловного превосходства). В результате большие объемы информации превращаются в «информационное загрязнение» социокультурной среды, в которой человеку трудно ориентироваться. При этом необходимо учитывать, что информация по-разному воздействуют на психику людей, либо усиливая их духовное состояние, либо оборачиваясь кризисом личной идентичности, порождающим многообразие форм девиантного поведения - от пассивной созерцательности до радикального экстремизма. Все мы свидетели того, как в информационную эпоху обострились межэтнические, межкультурные и межконфессиональные противоречия, приводящие к уничтожению исторических архитектурных, литературных, религиозных памятников культуры общечеловеческого «космического» значения. Эти акты вандализма наблюдаются и сегодня в некоторых странах, есть тому многочисленные подтверждения.

Извлекая исторические уроки, мы учимся четко различать те мировоззренческие и ценностные координаты, следуя которым, формируется целостная личность. Решающим при этом является влияние отечественного культурного наследия, передача культурного опыта следующим поколениям. Одновременно с национальными особенностями культура встраивает в себя универсалии, которые отражают общечеловеческие ценности, т.е. - те культурные образы и символы, которые наполняют смыслом человеческую жизнь. Защищая такого рода ценности, мы должны четко видеть те нравственные, социальные, и культурные границы, которые нельзя сдавать ни при каких обстоятельствах.

Богатейшее культурное наследие вызывает все больший интерес у образованного человека, которого не может удовлетворить примитивизм массовой и бездуховной культуры. Не удивительно, что в информационную эпоху пробуждается интерес национальным традициям, культурно-религиозным ценностям, к народному творчеству, обычаям, праздникам и обрядам. Повсеместно возрастает внимание общества к проблемам сохранения культурного наследия и возрождения разрушенных, по разным причинам, памятников духовно-религиозной культуры, что мы и наблюдаем на примере Старой Ладоги. Наша задача выявить еще не до конца реализованный ресурс паломнического туризма, чтобы сохранить все лучшее, что было заложено предыдущими поколениями и, приумножить этот потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Б.Г. Старая Ладога. Памятники архитектуры ХП-ХШ веков Л.; 1984
2. www.nikmonas.ru.
3. http://www.ladogamuseum.ru

Фаис-Леутская О.Д.
(Российская Федерация, г. Москва)

РОЛЬ СИСТЕМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО ПИТАНИЯ В СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННОЙ ГАСТРОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СИЦИЛИИ

Данное сообщение основано на полевых материалах автора, полученных в 2010 - 2014 гг. в ходе индивидуального исследования в Сицилии традиций локальной алиментарной культуры.

Сицилия – одна из областей Италии – относится к числу наиболее архаичных и консервативных в социо-культурном отношении регионов Европы. В силу этого в жизни общества вплоть до сегодняшнего дня сохранили свою жизнеспособность многие традиционные сферы культуры, ряд которых, даже с учетом инноваций, восходит корнями к раннему средневековью, и даже – к более архаичным культурным пластам. К числу подобных «живых граней» традиционной культуры Сицилии относится кухня.

Этот яркий и самобытный феномен (ряд историков питания считают ее самой разнообразной кухней в Италии[1]) не имеет аналогов в европейской гастрономической традиции. Его богатство и разнообразие во многом обусловлено историей острова: греки, римляне, арабы, испанцы, французы внесли свой «вклад» в кулинарный «плавильный котел» Сицилии. Более того, по сравнению с другими локальными кулинарно-гастрономическими системами как в Италии, так и в Европе, эта кухня и сегодня отличается максимальной приближенностью к древним матрицам и полнотой сохранности ее как комплекса блюд и составляющих в ее первоначальном виде.

Сицилийская кухня исторически складывалась как бедная и народная; «кухня синьоров» занимала в ней весьма скромное место. Различия между «благородным» меню и «народным» часто сводились к использованию в первом более дорогостоящих и качественных ингредиентов, тогда как рецептура оставалась единой. Бедная кухня зиждилась на принципе «голь на выдумки хитра»: бесконечное варьирование в использовании подчас одного и того же скромного исходного сырья привело к созданию богатейшего меню мясных, овощных, рыбных и особенно «сладких» блюд[2].

Гигантский ассортимент последних традиционно занимал важное место в гастрономии Сицилии. Сладкое меню было еще недавно полностью сакрально-детерминированным: каждая сладость была «приписана» к определенному празднику и была его сакральным символом.

Сицилию всегда отличала гастрономическая «интровертность» в выборе как меню, так и исходных продуктов; предпочтение традиционно отдавалось так называемому prodotto nostrano («нашему продукту») – тому, что производится в этой аграрной области. Подобный гастрономический «национализм» в целом характерен для Италии: все исследователи страны отмечают ее консервативность в сфере пищевых предпочтений, претерпевших мало мутаций на протяжении веков, и присущий ей отказ от инноваций и иноэтничных гастрономических влияний[3].

До недавнего времени традиционную сицилийскую кухню отличал ее сугубо домашний характер. Не в последнюю очередь это обуславливалось тем, что на острове до 2-й половины XX в. преобладала патриархальная сельская среда. Согласно традиции, еда готовится руками женщин семьи и потребляется «внутри» семьи домочадцами; домашняя пища превалирует над покупной, домашнее ее потребление – над едой вне дома. Предприятия общественного питания – таверны, траттории и точки так называемой «уличной кухни» или «рыночной кухни» – исторически существовали в Сицилии, но они воспринимались большинством населения не как центры питания, а, скорее, как народные «места перекусов», своего рода мужские клубы, ибо посещались, согласно местным этико-поведенческим нормам, преимущественно или исключительно мужчинами и только «народом». Хотя приготовление пищи исторически было «делом» преимущественно «внутрисемейным» и в других частях Италии, абсолютной и безусловной прерогативой женщин, стряпавших для своей семьи, вне зависимости от своего социального положения[4], но система общественного питания получила там большее распространение, была социально-демократичной и не имела гендерной табуации.

Отмеченные выше черты традиционной сицилийской кухни и в целом общество и культура Сицилии оставались незыблемыми вплоть до 80-х гг. XX в. – много дольше, чем где-либо в Италии. Начиная же с этого момента многие социо-демографические и экономические факторы (урбанизация, процессы модерни-

зации, глобализация, увеличение доходов населения, ускорение ритма жизни, консюмеризм, «выход из дому» сицилийских женщин на работу, их эмансипация и увеличение их занятости, сокращение числа детей в семье, вытеснение большой семьи нуклеарной, и др.) дали толчок изменениям внутри сицилийского социума, затронув также традиционную систему питания. Ситуацию усугубило наступление импортированных товаров, продиктованное политикой Общего рынка и современной интернационализацией торговли, и распространение супермаркетов с товарами массового потребления, что изменило ассортимент «сырья для готовки», а также привело к иным последствиям. Супермаркеты, например, сыграли главную роль в нарушении «календарной детерминированности» и десакрализации традиционных сладостей, поскольку они продаются теперь вне «привязки» к соответствующим датам и поводам, практически круглогодично. В первую очередь это касается таких десертов, как cannoli (трубочки с кремом), cassata (творожный торт), frutta della martorana (марципаны), ставших своеобразными сицилийскими сувенирами и превращенных из сакральных символов в элемент повседневного питания.

Вследствие этих обстоятельств кухня в ее прежней ипостаси претерпела ряд качественных изменений.

Женщины в Сицилии стали готовить меньше, проще и быстрее, отказываясь от блюд сложного приготовления, заменяя сложные ингредиенты простыми, используя полуфабрикаты, замороженные продукты, заменители, готовые блюда. Рецептура подверглась произвольным изменениям, традиционное меню стало беднее, но обогатилось чужеродными заимствованиями, и традиция в домашних условиях начала размываться.

Параллельно с 80-х гг. XX в. стал наблюдаться «выход» местной кухни за пределы дома: в связи с ростом туризма и повышением благосостояния сицилийцев появились рестораны как явление; их посещают всей семьей, они обрели популярность. Вначале рестораны, следуя моде, тяготели если не к интернациональной, то, по крайней мере, к «неместной» кухне. Но уже к концу XX в., отказавшись от заимствований, они взяли курс на возрождение и эксплуатацию местной традиции. Таким образом, вопреки расхожему представлению о том, что в системе общественного питания традиционная пища упрощается, стандартизируется, утрачивает аутентичность и видоизменяется, отходя далеко от своих архаичных народных основ, пример Сицилии убедительно доказывает обратное.

Отныне центры общественного питания становятся оплотом сохранения традиционных кулинарии и гастрономии. Причем консервация идет как на «высоком уровне» – в ресторанах (возрождение традиции), так и продолжает идти на «народном уровне» – в точках «рыночной кухни» и «уличной кухни» (поддержание традиции).

В число первых рестораторов, взявших курс на скрупулезное исследование традиции и на ее реконструкцию, входили А. Консоле; владельцы ресторана Lo Strascico; Р.Кашино; Барт. Каппелло, еще в 60-е гг. начавший воссоздавать сицилийские десерты, что позволило ему открыть позже специализированный «сладкий» ресторан; кондитер Л. Албикокко, и др. Их примеру вскоре последовали владельцы более мелких заведений, в том числе и в провинции.

Рестораны сегодня в Сицилии – это не только питание, но и серьезные научные этнографические исследования, не имеющие аналогов в Европе. Это также популяризация во всем социуме традиций локальной гастрономической культуры, воссоздание «утрат» (как, например, ‘mpanatigghi, средневековых сладких пирожков с мясом, приправленным шоколадом; iris – древнего десерта, который готовили ко дню Св.Луки) и запуск «в оборот» самых бедных блюд (например, хлебной тюри panicottu, caponata – сицилийского народного деликатеса, своего рода баклажанной икры, papitaccio – затирухи из муки турецкого гороха со шкварками, и др.).

В деле поддержания традиции продолжает играть свою роль «уличная кухня» – уникальное культурное явление, своего рода сицилийский архаичный народный «фаст-фуд» [5].

Каждая «точка» «уличной кухни» – это небольшой прилавок, складной и на колесах, и переносной источник «живого» огня/углей, на котором повар, он же продавец, стряпает какое-то одно свое «фирменное» блюдо. Еду готовят на открытом воздухе в течение всего года, на мангалах, в котлах, часто в присутствии клиента, который и ест там же, без столов, стульев, тарелок и приборов.

Меню «уличной кухни» в каждом городе Сицилии строго детерминировано (к сожалению, объем сообщения не позволяет нам подробнее остановиться на характеристике блюд), причем – что важно в контексте нашего разговора – оно не претерпело существенных изменений в течение веков. Но уникальность этой формы «общепита» – не только в меню, но и в его социально-гендерных особенностях: это кухня, в которой готовят мужчины и только для мужчин; женщинам приобщение к ней табуировано и сегодня. «Уличная кухня» представляет собой альтернативу домашней кухне, символом которой является стол, и находится к ней в полярной оппозиции, ибо в последней царят и готовят женщины. В системе же «уличной кухни» едят стоя и руками, обильно запивая еду вином или пивом; там нет привычных («домашних») регламенти-

рующих норм поведения, там не соблюдаются нормы чистоты и порядка, мужчин объединяет своеобразный кодекс «свободы» и «равенства» и они проживают минуты купли-продажи, готовки продукта и его потребления в атмосфере сугубо мужской автономии.

Говоря о поддержании традиций, мы упоминали также «рыночную кухню» [6]. Это совокупность маленьких таверн и тратторий в ареале рынков, которые в Сицилии локализуются в исторических народных кварталах центра городов; в них нашла прибежище изгнанная из домашних кухонь повседневная сицилийская неприхотливая и недорогая «народная кулинария».

О местонахождении этих точек, рассчитанных только на «своих», знают либо местные, либо истинные ценители традиционной сицилийской кухни; посторонние зачастую просто не могут их обнаружить, а найдя – не осмеливаются зайти. Крохотные, на 3 -4 столика, мрачноватые неприглядные заведения (отсутствие вывесок, голые стены, посыпанный опилками пол, пластиковые столы и стулья, дешевые тарелки или лотки из станиоля, бумажные стаканы). Представляют собой «заповедники», где еще можно встретить блюда, исчезающие даже из повседневного рациона «народных кварталов», под влиянием алиментарной моды променявших их на инновативные заимствования.

Выбор скромен: ежедневно подаются всего 3-4 характерных «дежурных блюда»: например, мясные или рыбные котлеты из сардин; сфинчоне – сицилийский вариант пиццы, с картофелем, луком и помидорами; различные виды макарон: с солеными сардинами; с цветной капустой в кляре; с кедровыми орешками, изюмом и филе соленых анчоусов; annelleti (круглые пельмени с мясной или творожно-шпинатной начинкой). В системе этой кухни представлен весь диапазон сицилийских традиционных «жаренностей» (friggiotterie), уже исчезнувших из повседневности домашней кухни: например, arancine – обжаренные в кипящем масле колобки из вареного риса с различными начинками и т.д. Много старинных овощных блюд, дешевых и простых в приготовлении, традиционно популярных в народе: упомянутая выше caponata,; запеченные баклажаны; ‘a frittedda – тушеные артишоки с бобами, горохом, чесноком и луком. Есть и совсем простые блюда: зажаренный на гриле белый сладкий лук; жареная тыква в кисло-сладком соусе; фаршированные хлебным мякишем перцы, артишоки, помидоры, оливки и картофель и другие овощи.

ЛИТЕРАТУРА

1.Дики Дж. Delizia! Эпическая история итальянцев и их еды. М. 2007. С.17; Coria G. Profumi di Sicilia. Catania. 2006. P. 13, 17;

2.Correnti P. Il libro d’oro della cucina e dei vini di Sicilia. P.16;

3. Каппати Ф., Монтанари М. Итальянская кухня. История одной культуры. М.2006. СС.321 -324;

4. Каппати Ф., Монтанари М. Ук.соч. СС.10 -11.

5. Фаис О.Д. «Исторические рынки» в Сицилии как форпосты сохранения традиционной культуры // Очерки о европейской идентичности и многокультурности. М. 2013. СС.224 -245; Giallombardo F. La tavola, l'altare, la strada. Palermo. 2005. PP. 127 – 135;

6. Фаис О.Д. Ук.соч. СС. 245 -251.

Федотова О.О.
(Украина, г. Киев)

К ИСТОКАМ УСТАНОВЛЕНИЯ КОНТРОЛЯ НАД ДУХОВНОЙ ЖИЗЬЮ ОБЩЕСТВА В СОВЕТСКОЙ УКРАИНЕ

В 1919 г. с приходом советской власти на территории Украины сразу же были предприняты попытки установления контроля над духовной жизнью общества. Уже в январе Народным комиссариатом образования обнародовано постановление «О реквизиции библиотек», согласно которому все произведения печати безотлагательно (в том числе, и насильственным путём) передавались в государственную собственность. Выявленная литература поступала в библиотечный отдел НКО, или же в распоряжение местных органов.

Первоначальные конфискации положили основу последующей организации библиотечных спецфондов печатных изданий, которые со временем стали своеобразной «визитной карточкой» советской цензуры с точки зрения отсутствия подобных примеров надзора над печатным словом в мировой практике. Именно в них десятилетиями находилась идеологически нежелательная печатная продукция, ограниченная для широкого читательского использования и представляющая угрозу для существующего строя. Не случайно к моменту распада СССР запрещённые издания хранились в 28 библиотечных спецфондах Украины, из которых, как минимум, 10 – действовали в столице [1].

В структуре же НКО на 1919 г. уже функционировали специальные отделы (снабжения и распространения), деятельность которых регламентировалась соответствующими директивами, в частности, постановлениями НКО РСФСР «О порядке регистрации и учёта книг, издаваемых в Киеве», а также «О ча-

стичном снятии с учёта». Упомянутые подразделения осуществляли предварительный контроль произведений, рекомендованных к изданию, а также занимались составлением списков разрешённой и запрещённой литературы (перечни опальных книг явились прообразом проскрипционных списков и указателей, составление которых впоследствии вошло в регулярную практику работы органов цензуры).

Подготовленные материалы далее передавались в научный подотдел Управления делами Всеиздата, где указанные издания анализировались на основе пятибалльной системы оценивания. Характеризуя список изданий, датированный 24 июня того же года, приходим к выводу, что дозволенные книги квалифицировались оценкой «5». Именно такой оценкой цензор сопроводил произведение А. Олеся «Трагедия сердца» [7]. Отметкой «4» обозначались работы, признанные рецензентом хорошими, но несколько устаревшими. В другом списке под такими номерами фигурировали произведения С. Черкасенко, Л. Старицкой-Черняховской, А. Островского [9].

В свою очередь, сборник стихов Ильи Эринбурга «В смертный час» был признан устаревшим с рекомендацией к изъятию на основе сопроводительной нулевой оценки. Подобную оценку получила и монография литературоведа С. Ефремова «Краткая история украинского писательства». Отдельные издания подавались без конкретних обозначений, но имели краткое резюме. К примеру, цензор определил работу Д. Донцова «Энгельс, Маркс и Лассаль об исторических нациях» как «немного растянутую», а книгу М. Драгоманова «Пропащее время» назвал в целом положительной, заметив, впрочем, что «предисловие грешит шовинизмом» [9].

Рассматривались также списки произведений, выпущенных отдельными издательствами, которые содержали сведения касательно названий книг, тиража, цен и имели некоторые примечания в духе: «подходит», «не подходит», «годится», «исключительно для библиотек» и т.д. Обращает на себя внимание тот факт, что в ряде списков того времени ещё встречаются позволенные для библиотечного пользования произведения В. Винниченко [10].

Параллельно продолжался дальнейший поиск возможных форм контроля.

В том же году имела место попытка создания Народного комиссариата цензуры, проект организации которого был подготовлен М. Бойковым на имя Председателя Совнаркома Украины Х. Раковского. Основной целью введения коммунистической цензуры определялась борьба с буржуазными проявлениями во всех направлениях жизни общества. Решение национальных вопросов украинцев предполагалось поручить так называемому «Особому украинскому отделу». Культура и искусство понимались как «светоч и здоровая духовная пища для рабочих масс», в связи с чем планировалось экстренно изъять порнографическую и бульварную литературу, а также ввести контроль над просмотром «всех постановок, пьес, театров, кинематографов, в области художества, скульптуры, музыки» [2, л. 6]. Таким образом, путём правильного использования «культурно-воспитательного аппарата» намечалось расширить и углубить все сферы культурной жизни пролетариата.

Едва ли не самым значимым участком контроля очерчивалась сфера печатного слова. Предполагалось во всех библиотеках и книгохранилищах срочным образом опечатать издания антиправительственного характера с последующим запретом выдачи их как для открытого читательского пользования, так и за пределы данных учреждений.

Книгоиздательское дело также подлежало строгой цензуре. В документе говорилось о том, что необходимо взять под надзор выпуск публицистических, популярных, художественных и литературных произведений. Издатели, в свою очередь, должны были предоставлять их рукописи и 3 печатных экземпляра каждого названия [8]. Для местных, публичных и популярных изданий приписывалось первостепенно обращать внимание на характер публикуемого материала, абы воспрепятствовать распространению идеологически вредных сведений антиреволюционной направленности.

Несмотря на новаторский характер и инициативное начало, в силу разных причин упомянутый проект не был претворён на практике, поскольку не нашёл на том этапе понимания в лице руководящих инстанций.

Некоторые виды цензурного надзора за интеллектуальной сферой кратковременно реализовывались также в конце 1919 года на уровне Народного комиссариата советской пропаганды, который функционировал в системе государственной власти Украины [11].

На основе изучения архивных документов приходим к выводу, что с начала установления в Украине советской власти неоднократно предпринимались попытки введения различных форм контроля над духовной жизнью общества. Одним из первых объектов цензурирования явилось печатное слово. Цензура печатных изданий на том этапе преимущественно осуществлялась на ведомственном уровне и отличалась относительной либеральностью, т.к. не имела чётко выраженной идеологической направленности и преследовала основной целью реквизицию библиотек. Однако уже с 1922 г. надзор стал всеобъемлющим и централизованным, поскольку стараниями большевистского правительства был создан Главлит СССР, призванный

внедрять во все области интеллектуальной сферы принципиально новые виды идеологического контроля. Задачами цензурного комитета на протяжении советского периода являлись: предварительный просмотр всех предназначенных к опубликованию и распространению рукописных и печатных произведений печати; выдача разрешений на право выпуска отдельных как периодических, так и непериодических изданий; составление списков печатной продукции, запрещённой к продаже и распространению; подготовка директив по делам печати, издательств, типографий, библиотек и книжных магазинов.

Возвращаясь к теме нашего исследования, подытожим, что в первые годы советской власти осуществляемые виды контроля духовной культуры носили пробный, «точечный характер», т.к. будущая система органов советской цензуры пребывала в стадии начального формирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран В. Цензура в системі тоталітаризму / В. Баран // Сучасність. – 1994. – № 6. – С. 404 – 117.
2. Доповідь М. Бойкова голові Тимчасового робітничо-селянського уряду України Х. Раковському про створення Народного комісаріату цензури УСРР (проект) від 19 лютого 1919 р. — ЦДАВО України, ф. 2, оп. 1, спр. 467, арк. 1-3.
3. Зеленов М. В. Аппарат ЦК ВКП(б) – ВКП(б), цензура и историческая наука в 1920-е годы : Монография / М. В. Зеленов. — Ниж. Новгород, 2000. — 540 с.
4. Новохатько Л. М. Проблеми соціально-економічного і культурного розвитку України в контексті національної політики (20-30-ті рр. XX ст.) / Л. М. Новохатько. — К. : Стилос, 1998. — 320 с.
5. Очеретянко В. І. Загратована думка: [Етапи, форми і методи обмеження інтелект. свободи в Україні] / В. І. Очеретянко / Ін-т історії України НАН України. Голов. редкол. наук.-докум. сер. кн. «Реабілітовані історією». — К. : Рід. край, 2000. — 150, [1] с.
6. Очеретянко В. Загратовані книги. Встановлення партійно-державного контролю над виданням, розповсюдженням та використанням літератури в Україні у 20-30-ті роки / Віктор Очеретянко / / З архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ. — 1999. — № 1/2. — С. 128-141.
7. Постанова 1919 р. НКО РСФРР "Про порядок реєстрації та обліку книг, що видаються в Києві". — ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, спр. 716, арк. 24-25.
8. Рибалка О. "Право свободно мыслить допустимо в известных рамках…" (Причинок до історії цензури в Україні) / О. Рибалка / / Пам'ятки України : історія та культура. — 2001. — № 1-2. — С. 80-83.
9. Список літератури, складений відділами постачання та книгорозповсюдження Наркомосу 2 червня 1919 р. — ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, спр. 716, арк. 25.
10. Федотова О. О. Політична цензура друкованих видань в УСРР – УРСР (1917 – 1990 рр.) : монографія / О. О. Федотова. — К. : Парламентське вид-во, 2009. — 352 с.
11. Шаповал Ю. Комуністична цензура в Україні: штрихи до портрета / Юрій Шаповал / / Бахмутський шлях. — 2001. — № 1-2. — С. 84-110.

Чаус С.Э.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЗАХАВАННЕ ТРАДЫЦЫЙНАЙ МУЗЫЧНА-ІНСТРУМЕНТАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

Дадзены артыкул прысвечаны актуальнай праблеме зберажэння і інтэрпрэтацыі традыцыйнай (народнай) музычна-інструментальнай культуры Беларусі, шматлікія яскравыя праявы якой ужо страчаны ў якасці "жывой спадчыны" (традыцыйнае гранне на дудзе, ліры), іншыя (традыцыйнае выканальніцтва на скрыпцы, цымбалах і інш.) знаходзяцца пад пагрозай знікнення і патрабуюць прыняцця актыўных мер з мэтай забеспячэння іх жыццяздольнасці. Артыкул мае музеязнаўчую скіраванасць не толькі праз непасрэднае дачыненне да музея, але і праз сувязь са спецыфічнымі "музейнымі" адносінамі чалавека да навакольнага свету –каштоўнасным стаўленнем да пэўных з'яў духоўнай культуры, працэсаў натуральнай гісторыі і прадметаў матэрыяльнай культуры, якое выражаецца ў імкненні іх захаваць. З накірункамі дзейнасці чалавека па дакументаванні рэчаіснасці цесна звязана і сама дэфініцыя "музей", змест якой з цягам часу змяняецца. Першапачаткова дакументаванне адбывалася пасродкам захавання матэрыяльных аб'ектаў. Адпаведна, доўгі час музей разумеўся выключна як збор рэчавых помнікаў. Пачынаючы з XVIII ст., музей набывае статус інстытута, які займаецца зберажэннем помнікаў. Цягам XIX-XX стст. і напачатку XXI ст. у ім з'яўляліся новыя накірункі дзейнасці: навукова-даследчая, культурна-адукацыйная і інш. Аднак, у сваёй аснове музей застаецца інстытутам сацыяльнай памяці, развіццё якога на сучасным этапе ідзе не толькі шляхам з'яўлення новых накірункаў работы, але і пераасэнсавання першаснай функцыі, з мэтай больш плённага, усебаковага дакументавання рэчаіснасці.

Сёння традыцыйная музычна-інструментальная спадчына ў музеях Беларусі прадстаўлена пераважна музычнымі інструментамі (у той час, як большасць аўдыёвізуальных крыніц зберагаецца ў архівах). Трэба адзначыць, што музычныя інструменты, якія захоўваюцца ў нашых музеях, самі па сабе далёка не заўсёды

маюць высокую гістарычную і культурную вартасць, таксама як і выбітныя мастацкія якасці. Не рэдка матэрыяльным складнікам традыцыйнай музычнай культуры з’яўляюцца інструменты не лепшай фабрычнай вытворчасці. Таму, простае захаванне і экспанаванне музычных інструментаў відавочна недастатковa для цэласнага ўяўлення аб дадзенай культурнай з’яве. Да таго ж і сам музычны інструмент – складаная прылада, асноўнай эстэтычнай катэгорыяй якой, не менш важнай за знешні выгляд, з’яўляецца гучанне.

Такі ракурс разгляду пытання набліжае яго да праблемы зберажэння нематэрыяльнай культурнай спадчыны – адной з найбольш актуальных у сучасным музеязнаўстве.

17 кастрычніка 2003 году ў Парыжы на Генеральнай канферэнцыі UNESCO была прынята “Міжнародная канвенцыя па ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны”, паводле якой: “Нематэрыяльная культурная спадчына ўключае ў сябе звычаі, формы ўяўлення і праявы, веды і навыкі, – а таксама звязаныя з імі інструменты, прадметы, артэфакты і культурныя прасторы, – прызнаныя супольнасцямі, групамі і, у некаторых выпадках, асобнымі людзьмі ў якасці часткі іх культурнай спадчыны. Нематэрыяльная культурная спадчына, што перадаецца ад пакалення да пакалення, пастаянна ўзнаўляецца супольнасцямі і групамі ў залежнасці ад навакольнага іх асяроддзя, іх узаемадзеяння з прыродай і іх гісторыі і фармуе ў іх пачуццё самабытнасці ды пераемнасці, садзейнічае павазе да культурнай разнастайнасці і творчасці чалавека”. Паводле Канвенцыі, нематэрыяльная культурная спадчына праяўляецца, у прыватнасці, у наступных галінах: а) вусныя традыцыі і формы выражэння, уключаючы мову ў якасці носьбіта нематэрыяльнай культурнай спадчыны; b) выканальніцкія мастацтва; c) звычаі, абрады, святы; d) веды і звычаі, якія адносяцца да прыроды і сусвету; e) веды і навыкі, звязаныя з традыцыйнымі рамёствамі. [2]

Калі прытрымлівацца прыведзеных вызначэнняў, традыцыйная музычна-інструментальная культура найперш павінна трактавацца музеем як нематэрыяльная культурная спадчына, а музычныя інструменты – як “звязаныя з ёй інструменты, прадметы, артэфакты і культурныя прасторы”.

Безумоўна, акрамя рэчавых помнікаў, зберажэнню і трансляцыі падлягае цэлы комплекс ведаў аб традыцыйнай інструментальнай музыцы: асоба народнага музыканта, яго сацыяльны статус, упісанасць у традыцыйны светапогляд (ступень міфалагізаванасці); манера выканання і ступень асабістага прыўнясення ў традыцыйную манеру выканання; рэпертуар; асаблівасці строю і гучання музычага інструмента; тэхналогіі вырабу і назвы элементаў музычага інструмента; механізмы пераймання выканальніцкай традыцыі і навучання вырабу музычных інструментаў. Розныя галіны навукі займаюцца гэтымі пытаннямі: этнаграфія, інструментазнаўства і інш. Толькі ўсебаковае вывучэнне дае магчымасць зразумець і інтэпрэтаваць багатую спадчыну, якая спалучае ў сабе элементы як матэрыяльнай, так і духоўнай культуры.

Больш за тое, задачай музея ёсць не толькі зберажэнне артэфактаў і папулярызацыя ведаў, але і непасрэдны ўдзел у выпрацоўцы на іх аснове механізмаў пераймання інструментальнай традыцыі і забеспячэння яе далейшага функцыянавання ў сучаснай культуры. Менавіта гэтыя дзеянні разумеюцца як “ахова” элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны.

У Беларусі да цяперашняга часу захаваўся старадаўні пласт традыцыйнай музыкі, які, аднак, знаходзіцца пад пагрозай знікнення ў выніку разбурэння натуральнага асяродку яго існавання. Зберажэнне традыцыйнай музычна-інструментальнай спадчыны магчыма толькі пры выкарыстанні комплекснага міждысцыплінарнага падыходу і патрабуе ад музейных спецыялістаў:

1. уключэння ў працэс фіксацыі і зберажэння аўтэнтычных узораў, эталонаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Важным крокам з’яўляецца прыцягненне рэгіянальных музеяў да гэтай дзейнасці.

2. стварэння ўмоў, пры якіх традыцыйная інструментальная музыка будзе запатрабавана ў грамадстве ў сучаснай культурнай сітуацыі, якая характарызуецца фарміраваннем інфармацыйнага грамадства, грамадства спажывання, пераходам цывілізацыі ў постіндустрыяльную стадыю. Адзначым, што традыцыйная музыка дагэтуль запатрабавана ў правядзенні сямейна-побытавых (у першую чаргу вясельных) абрадаў, баўленні вольнага часу людзьмі розных узроставых катэгорый і сацыяльных слаёў грамадства. Актуалізацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны прадугледжвае яе тэарэтычнае асэнсаванне і інтэрпрэтацыю.

3. выкарыстання ў камунікатыўнай дзейнасці музея (музейная інтэрпрэтацыя з’явы). Неабходна правядзенне новых форм працы з наведвальнікамі: музейных заняткаў, экскурсій-анімацый і праграм з элементамі тэатралізацыі, музейных святаў і г.д; выкарыстанне элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў экспазіцыйна-выставачнай дзейнасці музея (у тым ліку пры дапамозе тэхнічнага абсталявання).

Традыцыйная культура, элементам якой ёсць народная інструментальная музыка, з’яўляецца адным з трох асноўных тыпаў культуры, якія суіснуюць у сучасным грамадстве. Да іх адносяцца таксама масавая і элітарная культура. Традыцыйны тып культуры вылучаецца стабільнасцю, устойлівасцю, імкненнем да самаўзнаўлення. Традыцыйнасць у ім вызначае як каштоўнасны змест, так і сацыяльныя механізмы яго перадачы. Менавіта ў рэчышчы традыцыйнай культуры выбудоўваецца складаная сістэма адносін і сувязяў народу з навакольным светам, ажыццяўляецца сувязь з гістарычным мінулым і выбудоўваецца перспектыва развіцця [1, с. 60].

Варта адзначыць, што Рэспубліка Беларусь увайшла ў лік дзесяці краін, якія першымі далучыліся да Канвенцыі аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны (Указ Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь “Аб зацвярджэнні Канвенцыі аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны.” ад 29 снежня 2004 г. № 627) [3, с.16-17].

На дзяржаўным узроўні нематэрыяльная культурная спадчына Беларусі трактуецца як неад'емная частка нацыянальнай культуры, а таксама гісторыка-культурная каштоўнасць, якая патрабуе аховы, развіцця і прасоўвання. Гэтая жывая сістэма, уключае ў сябе мноства рэгіянальных і мясцовых асаблівасцяў, архаічных элементаў і форм, якія зберагаюцца ў сучасных праявах культуры. Разнастайныя меры прымаюцца ў нашай краіне для рэалізацыі Канвенцыі UNESCO 2003 году. Закон Рэспублікі Беларусь аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны дэкларуе сярод іншага стварэнне сістэмы механізмаў для аховы нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Гэты працэс забяспечваецца на дзяржаўным і рэгіянальным узроўнях. Адбор і збор дадзеных аб элементах нематэрыяльнай культурнай спадчыны ва ўсіх рэгіёнах, унясенне іх у Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцяў Беларусі ажыццяўляецца пад куратарствам Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Міністэрства культуры таксама прымае меры па ахове элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны, якія былі прапанаваны да ўнясення ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцяў; прымае праграмы і інструкцыі па ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны; забяспечвае агульную культурную палітыку ў дачыненні да захавання і прасоўвання нематэрыяльнай культурнай спадчыны [6].

Дзяржаўная інвентарызацыя з’яўляецца адной з ключавых задач па ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны. У рамках яе правядзення створаны спецыяльны інтэрнэт-партал "Жывая спадчына Беларусі", што забяспечыла шырокі доступ да яе элементаў. На сённяшні дзень, на партале значацца толькі два элементы, непасрэдна звязаныя з інструментальнай музыкай: “Творчасць майстроў па тэхналогіі вырабу драўляных музычных народных інструментаў”з в. Ваўканосава Круглянскага с/с Круглянскага раёна Магілёўскай вобласці (НКС-140818/01) і “Творчасць майстра па вырабу музычных інструментаў Мар’яна Скрамблевіча з а/г Адэльск Гродзенскага раёна Гродзенскай вобласці” (НКС-131021/01). Пры гэтым, у раздзеле Інвентара нематэрыяльнай культурнай спадчыны, звязаным з выканальніцкімі мастацтвамі, інструментальная музыка адсутнічае (толькі ўскосна згадваецца ў сувязі з танцамі) [4, 5].

Такім чынам, важным крокам будзе выяўленне і ўнясенне ў раздзел выканальніцкіх мастацтваў беларускай інструментальнай музыкі, – найперш традыцыйнага скрыпічнага і цымбальнага грання – якая знаходзіцца пад пагрозай поўнага знікнення. Паколькі інвентарызацыя, якая вядзецца ў Беларусі з’яўляецца “практычным інструментам па захаванню нематэрыяльнай культурнай спадчыны” і, апроч іншага, прадугледжвае распрацоўку мер па ахове, “якія могуць дазволіць зацікаўленай супольнасці, групе, або асобным людзям працягнуць практычна выкарыстоўваць гэты элемент і перадаваць яго па спадчыне [3, С.20-22]. Акрамя таго, музей, як інстытут сацыяльнай памяці, павінен заняць належнае месца ў сістэме аховы элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны (у тым ліку традыцыйнай музычна-інструментальнай культуры), садзейнічаць забяспечэнню іх устойлівагага існавання, у адпаведнасці з патрэбамі і сучаснай будовай грамадства. Асаблівае значэнне належыць абласным і раённым музеям, якія з’яўляюцца культурнымі цэнтрамі, неабходнымі для захавання самабытнасці рэгіёнаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Каргин, А.С., Костина, А.В. Сохранение нематериального культурного наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке / А. С. Каргин, А. В. Костина // Культурная политика. Знание. Понимание. Умение. – 2008 — №3 С.59-71
2. Конвенция об охране нематериального культурного наследия. / Конвенции и соглашения // Организация объединенных наций [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml. - Дата доступа: 17.02.2015
3. Сташкевіч, А. [і інш.] Ідэнтыфікацыя і інвентарызацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі. Практычнае кіраўніцтва. / А. Сташкевіч [і інш.]. – Мінск: Інстытут культуры Беларусі, 2013. – 164 с.
4. Творчасць майстра па вырабу музычных інструментаў Мар’яна Скрамблевіча з а/г Адэльск Гродзенскага раёна Гродзенскай вобласці // Жывая спадчына Беларусі [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://livingheritage.by/nks/2086/?sphrase_id=12677 – Дата доступу: 01.03.2015
5. Творчасць майстроў па тэхналогіі вырабу драўляных музычных народных інструментаў // Жывая спадчына Беларусі [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://livingheritage.by/nks/3355/?sphrase_id=12677 – Дата доступу: 01.03.2015

Черниговец Т.И.
(Украина, г. Ровно)

ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕК ПО СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ВОЛЫНИ (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕК ВОЛЫНСКОЙ И РОВЕНСКОЙ ОБЛ.)

Актуальность нашего исследования обусловлена тем, что развитие культуры в современном мире (в том числе и в Украине) происходит под воздействием глобализационных процессов. Они влияют на формирование унифицированной культурной среды, где исчезают или трансформируются многие традиционные элементы. Поэтому особое значение сегодня приобретает поиск путей сохранения и популяризации традиционной культуры историко-этнографических регионов. Это важно как для урбанизированных территорий, так и тех, где до сегодняшнего для бытуют отдельные пласты народного искусства, архитектуры, праздников, обрядов, фольклора. Таким регионом являются Волынская и Ровенская обл. Западной Украины.

Важное место в решении данной проблемы наряду с другими учреждениями культуры заняли библиотеки края. Научные исследования активизировали отечественные специалисты: С.Кушнаренко, В.Прохорова (библиотечное краеведение), И.Циборовская-Римарович, Н.Бондар, В.Ярощук (библиотечное краеведение Волыни), О.Промская (краеведческая мета-библиография Украины), В.Ясьмо (библиографическое краеведение Волыни), Л.Бандилко (история библиотечного дела Волыни), Н.Теодорович, А.Цинкаловский, Г.Бондаренко, Б.Прищепа (историческое краеведение Волыни), О.Ошуркевич, С.Шевчук, В.Давидюк (традиционная культура Волыни), С.Волкова, Н.Русавская (массовая работа библиотек). Однако исследуемая проблема требует дальнейшей работы ученых и практиков.

Концептуальные задачи по сохранению и популяризации традиционной культуры в Украине впервые были поставлены в Государственных программах развития культуры (1995 - 2000гг.). На их основе разрабатывались региональные проекты (во всех областях Украины). На современном этапе краеведческая работа библиотек осуществляется в соответствии с Законами Украины: «О культуре» (2010), «О библиотеках и библиотечном деле» (1995), Указом Президента Украины «О мерах по возрождению традиционного народного искусства и народных художественных промыслов в Украине» (2013г.), Положении «О краеведческой работе библиотек системы Министерства культуры и искусств Украины » (Приказ №314 от 11.06.96 г.) [1, 2; 3, 14], а также рекомендаций ООН «О сохранении традиционной культуры и фольклора» (1989 г.).

В них определены задачи библиотек в этом процессе: выявление, сбор и организация общедоступного пользования информацией об определенной местности (крае), формирование, хранение и использование фондов краеведческих и местных документов; краеведческого справочно-библиографического аппарата; создание и поддержание краеведческих баз данных (полнотекстовых, библиографических, фактографических); создание системы краеведческих библиографических пособий; библиотечное, информационное и справочно-библиографическое обслуживание пользователей библиотек; распространение краеведческих знаний, организация научно-исследовательской и методической работы по вопросам библиотечного краеведения в Украине [14]. По мнению В.Прохоровой, это «Способствует сохранению духовных и культурных ценностей народа, формированию культурной среды, всестороннему научному исследованию региона, его социальному, экономическому, культурному развитию, формированию национального сознания населения [15].

Анализ библиотечной практики свидетельствует, что библиотеки региона (областные, городские, районные, сельские, учебных заведений) стали центрами не только аккумуляции (накопления информации о традиционной культуре), но и краеведческой (собирательской) и массовой работы. Они продолжают краеведческие традиции культурно-просветительских центров Волыни XУI - XIX вв. (Острожской академии, Почаевской лавры, Луцкой братской школы), библиотек римо-католических монастырей и иезуитских коллегиумов (Кременецкого, Луцкого, Острожского), Бердичевского и Вишневецкого монастырей ордена босых кармелитов, Волынского музея и общества исследователей Волыни (Житомир), Кричильского Свято-Покровского церковного братства, общества «Просвита» [5]. В них хранились старинные издания XVI - XIX в. (Библии, Евангелия, Апостол, литургические издания, служебники, календари, епархиальные ведомости) отечественных типографий (Острожской, Львовского братств, М.Слезки, Почаевского Успенского монастыря), а также европейских издательских домов (Альдов, Эльзевиров, Этьенов, Плантенов). Благодаря библиотекам было сохранено ценное печатное наследие Украины (сейчас названные издания находятся в фондах Национальной библиотеки им. В. Вернадского) [17, с. 9 - 14].

Проанализируем информационную деятельность библиотек Волынской и Ровенской обл. по сохранению и популяризации традиционной культуры. С этой целью используются такие формы: информацион-

но-аккумулятивные, информационно-просветительские и работа с читателями (индивидуальная, групповая и массовая) [11].

Главной задачей информационно-аккумулятивной работы является формирование информационно-документных комплексов по истории, культуре, этнографии, фольклористике и современной истории региона (тематических картотек историко-краеведческой литературы, картотек (в т.ч. электронных), фонда научных и публицистических статей (журнальных, газетных), иллюстративного материала, фотоальбомов, материальных носителей культуры (вещей быта и декоративно-прикладного искусства), аудио- и видео-фольклорно-этнографических записей, электронных сборников) [14].

Индивидуальная работа с читателями (пользователями) реализуется путем их обслуживания краеведческой литературой и документами, каталогами, фольклорно-этнографическими материалами, консультированием, привлечению к участию в проектах.

К групповым формам относятся: кружки (краеведческие, фольклорные, культурологические), клубы по интересам, любительские объединения и фольклорные коллективы. Их специфика - в коллективной творческой деятельности. Тем самым они интересны разновозрастной аудитории. Особенно ценна кружковая работа для детей, поскольку предусматривает обогащение их знаний по краеведению путем приобщения к поисковой деятельности, собиранию материала, а также воспроизведения отдельных форм традиционной культуры (обрядов, игр, фольклора). Это способствует формированию у детей духовных ценностей, любви к своему краю, уважительного отношения к его культурному наследию, отмечает А. Купина [10].

Такую цель реализует краеведческий кружок «Светлячок», который работает на базе сельской библиотеки с. Яриновка Сарненского района Ровенской обл. В программе кружка - изучение истории села, праздничных традиций, игр, детского фольклора [22]. Кроме того, эффективными формами являются познавательно-игровые: викторины, конкурсы, игровые программы, квесты («Волынь - край голубых озер», «Полесье - земля древлянская»).

Клубы по интересам (любительские объединения) занимаются этнографической деятельностью (сбор предметов старины), изучением праздничных традиций, способствуя созданию на их основе выставок, экспозиций, музейных уголков, формируя тем самым информационную и материальную почву для развития местного туризма. Интересный опыт деятельности краеведческих клубов имеют библиотеки Сарненской ЦРБС Ровенской обл. Особенно известен клуб «Источник» (с.Кричильск) [22].

В системе групповых форм краеведческой работы библиотек края отметим фольклорные коллективы. Их ценность заключается в том, что они не только изучают художественное наследие края, но и активно презентируют его в концертно-фестивальной деятельности. Среди известных - фольклорный ансамбль «Спадщина» культурно-досугового комплекса с. Большие Межиричи Корецкого района Ровенской обл. (руководитель А. Терлецкая). Программу выступлений составляют фольклорные материалы, записанные руководителем и участниками коллектива. За время многолетней деятельности накоплена большая коллекция фольклорных записей. Некоторые из них опубликованы в культурно-просветительском вестнике Ровенского ОЦНТ «Народное творчество» [13]. Аналогичный коллектив – фольклорный ансамбль «Криница» (руководитель – Л. Зубач) работает на базе библиотеки с. Выдерта Камень-Каширского р-на Волынской обл. Коллектив популяризирует обрядовые и песенные традиции Волынского Полесья. С ними можно ознакомиться в информационно-иллюстрированном сборнике «Поет «Криница».

К массовым формам популяризации традиционной культуры в библиотеках относятся: тематические и литературно-художественные вечера, краеведческие журналы, презентации, виртуальные путешествия, встречи с выдающимися земляками, инсценировка празднично-обрядовых действ народного календаря. Массовые формы ориентированы на разновозрастную аудиторию, привлекая ее к соучастию в подготовке и проведении, выступая средой культурной и социальной коммуникации в пределах определенного события (мероприятия). Тем самым они выполняют информационно-просветительскую функцию, отмечает С. Волкова [7].

Это подтверждает деятельность Ровенской областной библиотеки для юношества (директор М.Вербец), которая стала центром популяризации традиционной культуры. Здесь проводятся тематические мероприятия: исторические, культурологические, художественные, литературные (18 февраля 2015г. к 110-летнему юбилею знаменитого земляка Уласа Самчука состоялся литературный вечер «Гомер с Волыни»), праздничные действа по народному календарю, встречи с краеведами, выставки и мастер-классы по декоративно-прикладному искусству (писанке, вышивке, изготовлению куклы-мотанки) [20].

Центром информационной и краеведческой работы на Ровенщине есть областная научная библиотека (директор к.ист.н. В.Ярощук). Здесь функционирует краеведческий отдел с богатым фондом литературы и периодики, проводятся различные информационно-художественные мероприятия: культурно-этнографические гостины (одни из них были посвящены 200-летию со дня рождения известного этнографа

и писателя Ю.И.Крашевского), презентация научных изданий, фольклорных сборников, электронных версий произведений, встречи с краеведами [19].

Библиотека есть участником корпоративного историко-краеведческого проекта «Историческая Волынь» [8]. Его цель - создание библиографической и полнотекстовой (электронной) баз данных по истории Волыни до 1939 года и аккумулирования усилий научных и архивных учреждений, музеев, библиотек, общественных организаций пяти областей Украины (Ровенской, Волынской, Житомирской, Хмельницкой, Тернопольской). Кроме них участниками проекта есть : Национальная историческая библиотека Украины (г. Киев), Воеводская публичная библиотека г.Ольштын (Польша), Брестская областная библиотека (г.Брест, Беларусь), Институт исследования Волыни (г.Ровно), Институт исследования украинской диаспоры (НУ «Острожская академия»), Международное общественное объединение «Волынское братство», Волынский центр исторических и геофизических исследований «Ровно-Суренж».

В рамках проекта на базе Ровенской областной библиотеки состоялась научно-практическая конференция «Историческая Волынь и проблемы духовного возрождения Украины» (2010 г.), по результатам которой издан сборник научных трудов [5].

Значительное место в информационной работе библиотек Волынской обл. (публичных и школьных) занимают выставки литературы об истории населенных пунктов, праздничных, семейные и трудовых традициях, народном искусстве, составляются информационно-библиографические справочники, буклеты, пособия и электронные информационные сборники. Интересным в этом аспекте является издание библиотеки Камень-Каширского ВПТУ «Земли полесской славные имена» (Сост. В. Малимон, А. Мисиюк), содержащий информацию о выдающихся земляках [23].

Интересная форма работы в этом контексте была внедрена в Камень-Каширской районной библиотеке (директор Н.Мельницкая) - премия им. В.Кмецинского (краевед района) с целью награждения исследователей истории и культуры края. Ее первым лауреатом стала исследовательница свадебной обрядности и песенного фольклора Волынского Полесья А. Кондратович [21].

Изложенное выше свидетельствует о том, что библиотечные работники активно включились в процесс сохранения и популяризации традиционной культуры края. Их дальнейшая работа должна быть сосредоточена в плоскости аккумуляции всего массива научной и публицистической информации, (историко-краеведческой, культурологической, фольклорно-этнографической, природоведческой) которая касается культурного наследия региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон України «Про культуру» [Електронний ресурс] : сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778
2. Закон України «Про бібліотеки та бібліотечну справу» (1995 р). // http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/Z950032.html
3. Указ Президента України «Про заходи щодо відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні» [Електронний ресурс]: сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua
4. Державна програма охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004-2008 рр. // http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1732-2004
5. Актуальні питання культурології : альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології РДГУ [Наук. ред. проф. В.Г.Виткалов]. – Рівне.: «Видавець О. Зень», 2010. – Вип. 9. – 170 с.
6. Бібліотека в системі масової комунікації: тенденції і напрями розвитку // http://www.library.te.ua/about/writes_about_us/2013_rik/2013
7. Волкова С. Масова робота бібліотек і деякі питання її класифікації / С.Волкова, Н. Русавська // Бібліотекознавство і бібліографія. — 1987. — Вип. 27. — С 38—45.
8. Історична Волинь // http://istvolyn.info
9. Кобзаренко А. Сучасна бібліотека для дітей — центр інформації, духовного розвитку та організації дозвілля // http://www.chl.kiev.ua/default.aspx?id=3727
10. Купіна О. Бібліотечне краєзнавство: традиційні та інноваційні аспекти / О. Купіна // http://uadocs.exdat.com/docs/index-185108.html
11. Кушнаренко Н. Бібліотечне краєзнавство / Н. Кушнаренко. – К.: Знання, 2007. – 502с.
12. Матеріали Міжнародної наукової конференції "Актуальні проблеми дослідження, охорони, збереження та популяризації пам'яток народної культури України". – К.: НМНАПУ, 2011. // http://etnoua.info/novyny/ konferencija-aktualni-problemy-doslidzhennja-nmnapu-kyjiv-2011/#more-218.
13. Народна творчість: культурно-просвітницький вісник Рівненського ОЦНТ. – 2012. - № 1. – С. 29 – 40.
14. Положення «Про краєзнавчу роботу бібліотек системи Міністерства культури і мистецтв України» (Наказ №314 від 11.06.96 р.).// http://lib.if.ua/spec/n_kray.html
15. Прохорова В. Бібліотечне краєзнавство як фактор вивчення та збереження історії рідного краю // http://kiliya.od.ua/articles/details/1346
16. Рекомендації ООН про збереження традиційної культури та фольклору // http://etnoua.info/novyny/rekomendacija-oon-pro-zberezhennja-folkloru/
17. Ціборовська-Римарович І.О. Бібліотеки римо-католицьких монастирів Волині ХУІ – ХУІІІ ст.: історична доля, роль у монастирській діяльності, сучасний стан фондів (за фондами Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського) / І.О. Цібо-

ровська-Римарович // Актуальні питання культурології [Наук. ред. – проф. Виткалов В.Г.]. – Рівне.: «Видавець О. Зень», 2010. – Вип. 9. – С. 9 – 14.
18. Цимбал В.І. Бібліотека як осередок культури // http://medlib.bsmu.edu.ua/ mistecka-vitalna-1/dopovid-v-i-cimbal-biblioteka-ak-oseredok-kulturi
19. http://lib.sowa.com.ua
20. http://yunilibr.rv.ua /
21. http://kkcrb.blogspot.com/p/blog-page.html
22. www.youtube.com/watch?v=g73Sr2X62S4
23. www.profterminal.volyn.ua/college/5/14

Шеретюк Р.Н.
(Украина, г. Ровно)

ИСКОРЕНЕНИЕ УНИАТСКОЙ КУЛЬТУРНО-РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАДИЦИИ НА ПРАВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЕ И В БЕЛАРУСИ В 30-Е ГГ. XIX В.

В статье исследуются факторы и обстоятельства процесса устранения различий в культово-обрядовой практике Православной и Греко-Униатской Церквей на Правобережной Украине и в Беларуси в 30-е гг. XIX в.

В начале XIX в. Российская империя была как полинациональным, так и поликонфессиональным государством. Однако ее высшие правительственные круги были убеждены, что для утверждения российской нации необходимо всячески укреплять «благочестие», то есть православие, а любые отступления от него квалифицировались ими как посягательство не только на религиозные, но и национальные и государственные устои. В правление российского императора Николая I (1825-1855 гг.) кардинальные унификационно-государственные перестройки различных сфер общественно-политической и духовно-культурной, в частности религиозно-церковной, жизни Правобережной Украины и Беларуси получили особую выразительность.

Ряд правительственных распоряжений того времени дает основания для утверждения, что во время правления императора Николая I бесследно начали исчезать культовые сооружения как объекты творчества «разноплеменных» народов, в которые вкладывались лучшие достижения творческого гения того или иного этноса в выявлении своего самобытного образного мышления, а на их месте возникали церковные здания, лишенные национального колорита и национального духа, унифицированные с помощью казенных трафаретов и устоявшихся моделей. Этому, в частности, способствовало и то, что царь Николай I «наиболее близким сердцу» видом искусства считал зодчество. Поэтому неудивительно, что именно личные вкусы российского самодержца имели решающее значение для его развития. Сторонник строгого этикета во всех официальных выступлениях, Николай I предпочитал строгие холодные монументальные формы. Под влиянием усиленного в то время интереса к отечественной истории и памятников старины в русской архитектуре формируется национальный стиль, который в церковном строительстве получил особое распространение. Поскольку основой русской нации, а следовательно, и национального своеобразия представлялось православие, а исторической основой православия – Византия, то новый стиль получил название «русско-византийского», «неороссийского» или «псевдовизантийского».

Заметим, что утверждению этого стиля в церковном зодчестве России второй трети XIX в. способствовали, в частности, соответствующие предписания духовного руководства. Так, 25 апреля 1841 г. Синод издал указ о том, чтобы при создании проектов построения православных церквей «преимущественно и по возможности был сохранен вкус древнего византийского зодчества» [7, с. 385]. В то же время о том, что дело обустройства культовых сооружений и их внешнего вида имело «общегосударственное» значение, свидетельствовало также издание двух атласов образцовых проектов церквей (в 1839 г. и 1844 г.). Последний был издан с учетом пожеланий Синода, которые в итоге сводились к требованию включения в него простых и дешевых в выполнении проектов храмов [1].

Отметим, что одним из главных объектов пристального внимания российского правительства в контексте унификационных перестроек религиозно-церковной жизни на Правобережье Украины и Беларуси стала Греко-Униатская Церковь, существование которой мешало царскому самодержавию завершить окончательное слияние этих территорий с Российской империей.

1834 г. началось инициированное светской и церковной администрациями России постепенное «восстановление по Греко-униатской церкви обрядов богослужения и постановлений Греко-Восточной Церкви во всей их чистоте». Уже 7 февраля 1834 г. состоялся собор униатского духовенства Белорусской и Литовской епархии, постановлением которого вводились в пользование служебники московского издания 1831 г., вводилась перестройка униатских церквей «за греко-восточными образцами», в частности обустройство их

иконостасами, «без которых невозможно осуществлять восточное богослужение», а также выдвигалось требование ко всем архиереям, « чтобы они всеми силами заботились о восстановлении восточных обрядов и искоренении «злоупотреблений» в богослужении» [9, с. 119].

Уже через год Белорусский генерал-губернатор князь М. Хованский требовал отчета в греко-униатской администрации края о принятых по этому поводу мероприятиях. В одном из посланий епископу Оршанскому Василию (Лужинскому), он, в частности, писал: «Торжественное празднование в униатских церквях некоторых латинских праздников, произнесение проповедей на польском языке, использование римских нарядов, монстранций, песнопений, отправление даже римской мши и римских обрядов существуют еще почти везде по-прежнему во всей силе, что поддерживает дух отчуждения от России» [9, с. 127]. В конце концов, и дело обустройства униатских культовых сооружений иконостасами «на греко-восточный образец» продвигалась очень медленно. Одной из главных причин, которая тормозила ее ход, было недостаточное финансовое обеспечение постановления от 7 февраля 1834 г. о переоборудовании интерьеров греко-униатских церквей. Хотя ею предусматривалось выделение 5 тыс. рублей ежегодно на благоустройство греко-униатских церквей в Литовской и Белорусской епархиях, однако в генерал-губернаторские канцелярии нередко поступали жалобы от греко-униатских духовных ведомств о нарушении этого постановления. Показательным в этом аспекте является письмо епископа Василия (Лужинского) к князю М. Хованскому. В нем, в частности, он пишет: «Больше всех беспокоит меня этот важный предмет и много стоит моему здоровью. Однако что делать, что начинать без всякой откуда-либо помощи? Души в залог никто не примет и денег на этот предмет не даст» [9, с. 212]. Именно учитывая сложные обстоятельства, он просил гражданскую власть о действенной помощи в деле обустройства униатских храмов «по правилам Грековосточной Церкви» [8]. Всего же, по представленным сведениям епископа Василия, в течение 1834-1835 гг. в Белорусской епархии в церквях было устроено 77 иконостасов.

Понятно, что указанные переоборудования интерьеров униатских культовых сооружений требовали значительных материальных затрат, необходимых для обустройства иконостасов, закупки книг и других богослужебных вещей. С целью решения финансовых аспектов этой, как показал следующий опыт, сложной проблемы, 5 ноября 1835 г. Комитет министров Российской империи утвердил положение, согласно которому из государственной казны «отпускалось» на устройство иконостасов, престолов и церковной утвари до 300 рублей серебром на каждую из греко-униатских церквей [6, с. 1080].

Однако не только недостаточное финансовое обеспечение тормозило процесс обустройства греко-униатских церквей «по правилам Греко-Восточной Церкви». Его затрудняли также проявления неповиновения униатского клира и рядовых прихожан. Таким образом, сопротивление против «очистки» греко-униатского обряда от «латинских примесей и искажений» часто выходило из недр греко-униатского прихода, уничтожение духовно-культурных традиций которой вызывали иногда довольно болезненные реакции на это со стороны верующих-униатов. В то же время предписаниям местной церковной администрации по обустройству приходских церквей не подчинялись также и приходские клирики. Именно поэтому процесс обустройства греко-униатских церквей Литовской и Белорусской епархий в соответствии с православными образцами, сопровождавшийся проявлениями неповиновения со стороны верующих-униатов и их приходских священников, происходил при непосредственном участии гражданских структур региона и перманентного контроля с их стороны.

Более того, соответствующие постановления гражданской власти служат важным свидетельством того, что дело обеспечения полного соответствия всех элементов греко-униатской культовой практики традициям Русской Православной Церкви имело большое значение в контексте самодержавно-синодальных планов будущей ликвидации Греко-Униатской Церкви. Так, 25 марта 1835 г. в правление Белорусской греко-униатской епархии поступило распоряжение полицейского управления края, в котором руководитель последнего требовал от иерархов отчетов «об успехе и средствах, которые клиром принимаются по обустройству иконостасов согласно обряду» [5, л. 1]. Однако, как показала практика, дело переоборудования греко-униатских церквей продвигалась очень медленно. Так, в Бобруйском уезде Литовской греко-униатской епархии, по донесениям местного чиновничества, «иконостасы оборудованы только в 2 церквях, во всех же остальных таких нет, и обряд богослужения вообще не согласован с постановлениями Восточной Церкви» [5, л. 12]. Обзор представителей власти обнаружил, что из 47 греко-униатских храмов Дисенского уезда только в двух из них есть оборудования, «похожи на иконостасы» [5, л. 13 - 13 об.]. Как отмечалось в составленных ими сведениях, «во всех этих церквях богослужение хотя и проводится на славянском языке и вроде Греко-Российское, однако с отступлением большим, и священники при отправлении литургии благословляют как католики, и в обиходе имеют колокольчики для звона к обедне» [5, л. 13]. В Игуменском уезде из 46 церквей, находившихся на учете духовного правления, только одна была оборудована иконостасом [5, л. 14 - 14 об.]. Инспекция 9 приходов Речицкого уезда обнаружила, что «Богослужение отправляется духовенством ни за каким другим, а за униатским только обрядом» [5, л. 15 об. - 16].

Стоит отметить, что такие довольно неутешительные результаты в деле «восстановления чистоты богослужения» вызвали со стороны гражданских чиновников нарекания на руководство греко-униатских епархий, которое, по их мнению, слишком вяло выполняло важную для самодержавия задачу. Однако, как узнаем из письма епископа Литовского И. Семашка к Виленскому военному губернатору, князю М. Долгорукову от 8 мая 1834 г., владыка имел на этот счет собственные соображения. В этом письме он подчеркивал, что «перевоспитать, так сказать, до тысячи трехсот священников с причтами, изменить внутреннее устройство восьмисот Греко-униатских моей епархии церквей, приобрести им нужные церковные книги и священную утварь и одежду – дело не одного или двух лет, и здесь необходимо со стороны руководства не только благоразумие, но и осторожность» [4, с. 63 - 64].

Следующая целенаправленная работа греко-униатской иерархии по «исправлению замеченных недостатков» в обустройстве приходских церквей Литовской и Белорусской епархий, которая верующими часто воспринималась как «выдумка, что противоречит вере» [9, с. 248 - 250], дала наконец желаемые для властных структур результаты. По состоянию на 5 мая 1836 г., согласно присланного в Греко-униатскую коллегию отчета епископа Литовского И. Семашка, в приходских церквях Литовской епархии было оборудовано 396 иконостасов [4, с. 273], в январе 1837 г. их было уже 509 [4, с. 305 - 306], а по состоянию на 5 апреля 1837 – 561 [4, с. 319 - 320].

Одновременно с мерами, направленными на «соблюдение в точности свойственного Грекоуниатскому обряду богослужения», то есть устранение различий в культово-обрядовой практике Православной и Греко-Униатской Церквей, из храмов Литовской и Белорусской епархий изымались органы, скамейки, колокольчики, боковые престолы и другие вещи, непосредственно связанные с униатской культовой традицией. В частности, 31 июля 1833 г. епископ Литовский И. Семашко издал распоряжение о продаже органов, поскольку их оставление «могло быть поводом к соблазну и, занимая зря место в церкви, только бы ограничивало самое место и препятствовало даже хорошему порядку в церкви и в богослужении» [4, с. 265]. Уже во второй половине 1835 г. использование органов по всем греко-униатским приходам было запрещено. По предложению епископа И. Семашка, постановление Литовской греко-униатской консистории от 19 марта 1836 г. приписывало благочинным и настоятелям монастырей в течении 3 месяцев продать органы, а в случае отсутствия покупателей – разобрать их и уничтожить [2, л. 2 - 4; 4, с. 265 - 266]. Согласно рапорту, направленному И. Семашко в Греко-униатскую коллегию от 25 ноября 1836 г., 86 органов, находившихся в греко-униатских церквях Литовской епархии, были ликвидированы [4, с. 307].

Распоряжением И. Семашка от 8 апреля 1836 г. было запрещено использование колокольчиков во время богослужения в греко-униатских храмах, а сами колокольчики рекомендовалось «продать или обратить на другие церковные нужды» [4, с. 269]. Предписанием епископа Литовского от 20 мая 1836 г. отменялись также амвоны, не соответствующие традиции русского православия [4, с. 278 - 279].

Еще одно проявление «латинских примесей» в культово-обрядовой сфере Греко-Униатской Церкви – монстранции – распоряжением епископа И. Семашка от 22 июня 1836 г. были изъяты из всех греко-униатских церквей Литовской епархии. Согласно инструкции этого архиерея, они были разделены чиновниками духовного ведомства на «несколько сортов по приблизительной их стоимости» и сплавлены в отдельные слитки [4, с. 281 - 282]. Последние направлялись И. Семашку в Санкт-Петербург, где владыка закупал на них необходимые для епархиальных храмов культовые предметы, в частности дарохранительницы и дискосы [4, с. 285].

Итак, укоренившиеся традицией униатские сакральные предметы уступали место православным. Они не просто устранялись из интерьера храма, а довольно часто огульно уничтожались ревностными исполнителями проправительственной программы «воссоединения» греко-униатов с Русской Православной Церковью. В частности, в рапорте греко-униатского священника Я. Пашковского из Летичевского духовного правления от 31 декабря 1835 г. отмечалось: «... в подведомственных мне церквях униатские введения, как престолы, полуризники, цимбории, монстранции, боковые алтарики, польские иконы, Страшные Суды, чистилища католические уничтожены» [3, л. 3]. В рапорте благочинного И. Сциборского к указанному духовному ведомству от 25 февраля 1837 г. содержится, в частности, следующее: «Честь имею ... донести, что при осмотре церквей ведомства моего и других случаев я стараюсь напоминать причту и прихожанам об уничтожении следов униатства, и уже сделано много исправлений, и много униатства уничтожено ... » [3, л. 16 - 16 об.]. Таким образом, во время радикального нивелирования различий элементов культово-обрядовой практики Греко-Униатской и Русской Православной Церквей уничтожался самобытный, взлелеянный не одним поколением, пласт национальной культуры. Ведь «следы униатства» были на самом деле зримыми проявлениями тех глубинных трансформаций, которые произошли в мировоззренческих ориентирах, психологии, а также художественно-эстетическом пространстве автохтонного населения юго-западного региона Российской империи. У светских властей и церковных владык, как свидетельствуют многочисленные документы того времени, не возникало мыслей по поводу того, что те иконы, исповедальни, монстранции и

т.д. – неотъемлемая составляющая исторической памяти народа, важный компонент его духовной культуры, который позволяет поддерживать непрерывность этнической эволюции, передачи ее достижений следующим поколениям. И в этом, впрочем, нет ничего удивительного, ведь целью великорусского самодержавия была именно деэтнизация населения, то есть содействие потере народом его отличительных черт, в частности родного языка, традиций и обычаев в сакральной области, а затем со временем и этнической идентификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атлас планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях. – СПб.: Издание Святейшего Синода, 1843. – 50 с.
2. Государственный архив Тернопольской области (ГАТО). – Ф. 258. – Оп. 3. – Д. 66. Переписка с уполномоченным графини Браницкой о продаже органа Почаевской церкви. – 4 л.
3. Государственный архив Хмельницкой области(ГАХмО). – Ф. 592. – Оп. 2. – Д. 114. Об изъятии из церквей оборудования и инвентаря униатского происхождения. – 20 л.
4. Записки Иосифа, митрополита Литовского: В 3 т. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1883. – Т. 3. – VI + 1402 с.
5. Национальный исторический архив Беларуси, г. Минск (НИАБ). – Ф. 3245. – Оп. 2. – Д. 370. Дело о представлении деканами Минской губ. сведений о наличии в церквах губернии иконостасов, органов, количестве ветхих церквей. – 75 л.
6. ПСЗРИ. Собрание второе: В 55 т. – Т. X. 1835. Отделение Второе. - СПб.: В Типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1836. – С. 919 – 1269.
7. Руководственные для православного духовенства указы Святейшего Правительствующего Синода 1721-1878 г. – М.: Типография М. Н. Лаврова и К°, 1879. – 502 с.
8. Центральный исторический архив г. Москвы (ЦИАМ). – Ф. 203. – Оп. 762. – Д. 231. Дело о сборе церковной утвари (икон, облачений, крестов и др.) с церквей и монастырей Московской епархии для посылки в бедные церкви Полоцкой епархии (1837). – 42 л.
9. Щавельский Г., прот. Последнее воссоединение с православной церковью униатов Белорусской епархии (1833-1839 г.г.) / Г. Щавельский. – СПб.: Типография «Сельского вестника», 1910. – 380 с. + 84 с.

Шумскі К.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСІ Ў СВЯТЛЕ КАНВЕНЦЫІ ЮНЕСКА «АБ АХОВЕ І ЗААХВОЧВАННІ РАЗНАСТАЙНАСЦІ ФОРМ КУЛЬТУРНАГА САМАВЫЯЎЛЕННЯ» (ДА 10-ГОДДЗЯ З ЧАСУ ПРЫНЯЦЦЯ)

2 лістапада 2001 года Генеральная канферэнцыя ЮНЕСКА прыняла Усеагульную дэкларацыю аб культурнай разнастайнасці. Згодна яе падыходаў, чалавецтву і асобным этнічным супольнасцям неабходна культурная разнастайнасць у такой жа ступені, як біялагічная разнастайнасць – жывой прыродзе [1].

Адным з галоўных вынікаў практычнай рэалізацыі прынцыпаў, абвешчаных у дадзенай дэкларацыі, стала падрыхтоўка Канвенцыі «Аб ахове і заахвочванні разнастайнасці форм культурнага самавыяўлення» (далей – Канвенцыя), якая забяспечвае інавацыйную і гібкую аснову для фарміравання жыватворных і дынамічных сфер культуры. 20 кастрычніка 2005 г. Генеральная канферэнцыя ЮНЕСКА, усведамляючы той факт, што культурная разнастайнасць стварае багаты і шматвобразны свет, які пашырае дыяпазон выбару і забяспечвае спрыяльнае асяроддзе для рэалізацыі чалавечых магчымасцей і каштоўнасцей, прыняла дадзеную Канвенцыю.

Згодна з Указам Прэзідэнта № 490 ад 4 жніўня 2006 г. Канвенцыя ўступіла ў сілу для Рэспублікі Беларусь з 18 сакавіка 2007 г. Тым самым наша краіна пацвердзіла сваю прыхільнасць да дэмакратычных прынцыпаў развіцця, сацыяльнай справядлівасці і ўзаемнай павагі паміж народамі і культурамі, узяўшы на сябе абавязкі ажыццяўляць культурную палітыку ў адпаведнасці з асноўнымі палажэннямі і прынцыпамі Канвенцыі, такімі як талерантнасць, салідарнасць, узаемаразуменне, павага да правоў і свабод розных сацыяльных груп дзеля забеспячэння міру і бяспекі на рэгіянальным, нацыянальным і міжнародным узроўнях.

Рэспубліка Беларусь была адной з першых краін, якія ратыфікавалі Канвенцыю, аднак палітыка і меры ў падтрымку развіцця культурнай і творчай індустрый у Беларусі праводзіліся яшчэ да ўступлення Канвенцыі ў сілу. Да галоўных вектараў развіцця сферы культуры заўсёды адносіліся:

- паслядоўнае правядзенне ў жыццё дэмакратычных прынцыпаў нацыянальнай палітыкі, накіраванай на свабоднае развіццё культур, моў, традыцый усіх этнічных супольнасцей, якія пражываюць у Рэспубліцы Беларусь;

- актыўнае медыйнае ўвасабленне дасягненняў нацыянальнай культуры, майстроў мастацтваў, асабліва маладых аўтараў і выканаўцаў;

- рэалізацыя праектаў, праграм і мерапрыемстваў, накіраваных на забеспячэнне дзейснага міжкультурнага дыялогу [2, с. 8-9].

Рэалізацыя прынцыпаў і палажэнняў Канвенцыі гарантуецца Рэспублікай Беларусь комплексам заканадаўчых, эканамічных і арганізацыйных мер на працягу ўсяго цыклу творчай дзейнасці. Дадзеныя меры скіраваны на заахвочванне доступу да шматграннасці форм культурнага самавыяўлення і на садзейнічанне ўдзелу грамадскасці ў культурным жыцці.

У нашай краіне дзейнічаюць 7 законаў, 20 указаў Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь, больш 50 пастаноў Урада Рэспублікі Беларусь, а таксама больш 100 нарматыўных прававых актаў Міністэрства культуры і прыкладна столькі ж прававых актаў мясцовых выканаўчых і распарадчых органаў, якія рэгулююць адносіны ў сферы культуры і культурнай дзейнасці, гарантуюць волю культурнага самавыяўлення і даступнасць культурных даброт для розных сацыяльна-дэмаграфічных груп насельніцтва.

Рэспубліка Беларусь адной з першых у свеце распрацавала Нацыянальную стратэгію ўстойлівага сацыяльна-эканамічнага развіцця на перыяд да 2020 года (адобрана Прэзідыумам Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь 22 чэрвеня 2004 г.), у якой культура разглядаецца ў якасці найважнейшага фактару ўдасканалення чалавечага капіталу, закліканага садзейнічаць устойліваму сацыяльна-эканамічнаму развіццю краіны [3, с. 58]. У адпаведнасці з дадзенай стратэгіяй культура вызначаецца як нацыянальны рэсурс, які ўяўляе сабой сукупнасць матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей, уключаючы нацыянальную мову, гісторыка-культурную спадчыну, традыцыі, фальклор, народныя мастацкія рамёствы, усе віды мастацкай творчасці і адукацыю ў сферы культуры, арганізацыі культуры, творчых работнікаў, міжнацыянальныя і міжнародныя культурныя сувязі. Дзяржаўная палітыка ў сферы культуры накіравана на захаванне самабытнасці культуры беларускага народа і нацыянальных традыцый, на адраджэнне і развіццё патэнцыялу культурнай спадчыны ў разнастайных яго формах, забеспячэнне даступнасці культурных каштоўнасцей для шырокіх слаёў насельніцтва, абарону духоўных, інтэлектуальных і культурных каштоўнасцей, інтэграцыю ў сістэму сусветнай культуры на правах раўнапраўнага ўдзельніка глабальных культурных працэсаў [Там жа].

Навукова-даследчым эканамічным інстытутам Міністэрства эканомікі Рэспублікі Беларусь сумесна з іншымі міністэрствамі і ведамствамі распрацавана Нацыянальная стратэгія ўстойлівага сацыяльна-эканамічнага развіцця на перыяд да 2030 г. (адобрана на пасяджэнні Прэзідыума Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь 10 лютага 2015 г.) Стратэгічнай мэтай устойлівага развіцця Беларусі з'яўляецца дынамічнае павышэнне ўзроўню дабрабыту, узбагачэнне культуры, маральнасці народа на аснове інтэлектуальна-інавацыйнага развіцця эканамічнай, сацыяльнай і духоўнай сфер, захаванне навакольнага асяроддзя для цяперашніх і будучых пакаленняў.

Пры падрыхтоўцы дакумента ўлічаны рэкамендацыі спецыялістаў агенцтваў і прадстаўніцтваў ААН/ПРААН у Рэспубліцы Беларусь, Глабальнага экалагічнага фонду, Сусветнага банка, Праекта міжнароднай тэхнічнай дапамогі ЕС «Садзейнічанне рэгіянальнаму і мясцоваму развіццю ў Беларусі» і Мінскага міжнароднага адукацыйнага цэнтра ім. Й. Рау. Асноўныя палажэнні гэтага праекта падрабязна абмяркоўваліся больш чым на 30 міжнародных навуковых канферэнцыях, семінарах, круглых сталах і кансультатыўных сустрэчах як у Беларусі, так і за мяжой. Апроч прадстаўнікоў органаў дзяржаўнага кіравання ў гэтых мерапрыемствах удзельнічалі эксперты з 30 навуковых і адукацыйных няўрадавых арганізацый, грамадскіх аб'яднанняў. Дадатковы ўлік грамадскай думкі ажыццяўляўся з дапамогай адкрытых грамадскіх кансультацый на інтэрнэт-сайце Міністэрства эканомікі, а таксама шляхам сацыялагічнага апытання «Мой свет 2015», праведзенага пры падтрымцы ПРААН Беларусі [4, с. 7]. Як бачым, прадстаўнікі грамадзянскай супольнасці актыўна ўдзельнічаюць у абмеркаванні стратэгічных праграм сацыяльнага і культурнага развіцця, што цалкам палягае ў рэчышчы асноўных палажэнняў Канвенцыі і з’яўляецца адным з галоўных дасягненняў нашай краіны ў яе выкананні.

У цэнтры практычнай рэалізацыі Дзяржаўнай праграмы ўстойлівага развіцця сяла на 2011 – 2015 гг., зацверджанай Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 1 жніўня 2011 г., знаходзіцца і духоўная культура чалавека. Адным з прыярытэтных кірункаў праграмных мерапрыемстваў з'яўляецца захаванне, узбагачэнне, развіццё і папулярызацыя традыцыйнай культуры беларускага сяла. Актуальнай задачай, якая спрыяе ўстойліваму развіццю, становіцца адраджэнне і вяртанне ў культуру не толькі сельскіх жыхароў, але і гараджан традыцыйных ведаў, маральна-этычных уяўленняў, нормаў і прынцыпаў стаўлення да прыроды, бо фарміраванне і станаўленне беражлівых адносін чалавека да навакольнага асяроддзя, да роднай зямлі павінны абапірацца на лепшыя традыцыі народнай культуры. Для выканання гэтай задачы, у мэтах захавання і прымнажэння нацыянальных духоўных і культурных здабыткаў, 2009 год быў аб’яўлены Прэзідэнтам Рэспублікі Беларусь Годам роднай зямлі.

Прааналізаваныя вышэй праграмныя дакументы нацыянальна-дзяржаўнага і сацыяльна-эканамічнага развіцця пераканаўча сведчаць аб разуменні кіраўніцтвам краіны таго, што культура – гэта аснова ўстойлівага развіцця чалавека, крыніца духоўнага здароўя нацыі, а развіццё нацыянальнай культуры з'яўляецца адным з важнейшых фактараў пераходу Рэспублікі Беларусь да ўстойлівага развіцця.

Яскравым прыкладам узмацнення ўзаемасувязей эканомікі, экалогіі і культуры, інтэграцыі культуры ў сацыяльна-эканамічную палітыку ў мэтах устойлівага развіцця з’яўляецца аграэкатурызм. У Беларускае грамадскае аб'яднанне «Адпачынак у вёсцы», створанае 16 кастрычніка 2003 г., уваходзіць больш 700 чалавек, якія на сваіх сядзібах уладкоўваюць гасцініцы тыпу «Bed&Breakfast», папулярызуюць сельскі і экалагічны турызм сярод насельніцтва, займаюцца індустрыяй культуры. Членамі аб’яднання праведзена каля 200 семінараў для жадаючых займацца аграэкатурызмам у розных рэгіёнах Беларусі; рэалізавана больш 20 міжнародных праектаў у галіне аграэкатурызму і ўстойлівага развіцця: удзел у турыстычных выставах ITB (Берлін, 2006, 2008 гг.), Сусветным кангрэсе па экатурызму (Осла, 2007 г.), Генеральнай Асамблеі Сусветнай турысцкай арганізацыі (Калумбія, 2007 г.), Міжнароднай турыстычнай выставе «Agrotravel 2015» і канферэнцыі «Сельскі турызм – новыя парадыгмы XXI стагоддзя» (Польшча, 2015 г.); праведзена экалагічная сертыфікацыя 50 беларускіх аграэкасядзібаў па стандартах Еўрапейскага цэнтра эка- і агратурызму; забяспечана членства Беларусі ў вядомых арганізацыях ECEAT (Еўрапейскі цэнтр экалагічнага і агратурызму), TIES (Міжнароднае таварыства экатурызму), Eurogites (Еўрапейская федэрацыя фермерскага і сельскага турызму). Члены дадзенага грамадскага аб’яднання прымалі актыўны ўдзел у распрацоўцы Закона аб турызме (1999 г.), Нацыянальнай праграмы развіцця турызму ў Рэспубліцы Беларусь на 2006 – 2010 гг., і Указа Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь № 372 ад 2 чэрвеня 2006 г. «Аб мерах па развіццю аграэкатурызму ў Рэспубліцы Беларусь» [5].

Рэспубліка Беларусь – гэта месца, дзе няма міжэтнічных і міжрэлігійных канфліктаў і сутыкненняў. Дзяржава падтрымлівае партнёрскія ўзаемаадносіны з усімі традыцыйнымі рэлігійнымі арганізацыямі. У міры і згодзе жывуць прадстаўнікі розных нацыянальнасцей і веравызнанняў, а 2014 год быў аб’яўлены Прэзідэнтам краіны Годам гасціннасці.

Па стану на 1 студзеня 2015 г. у Рэспубліцы Беларусь зарэгістравана 212 нацыянальна-культурных грамадскіх аб'яднанняў прадстаўнікоў 26 нацыянальнасцей, якія заняты грамадскай і творчай дзейнасцю [6]. Толькі ў 2014 г. імі праведзена каля 500 мерапрыемстваў (нацыянальных святаў, канцэртаў, прэзентацый), прысвечаных гістарычным датам, ушанаванню памяці вядомых прадстаўнікоў розных народаў і інш. Кожныя два гады ў Гродне праводзіцца Рэспубліканскі фестываль нацыянальных культур, які набыў шырокі міжнародны рэзананс дэманстрацыяй разнастайнасці форм культурнага самавыяўлення. У X фестывалі (2014) бралі ўдзел звыш 900 прадстаўнікоў 35 нацыянальнасцей, што пражываюць у Рэспубліцы Беларусь, а таксама больш 400 замежных гасцей [7]. Глабалізацыя, такім чынам, успрымаецца не толькі як пагроза культуры кожнага народа, але і як неабходнасць стварыць новае грамадства кампрамісу і ўзаемадзеяння.

Прыведзеныя вышэй звесткі пацвярджаюць той факт, што ў Рэспубліцы Беларусь сфера культуры з'яўляецца адным з прыярытэтаў дзяржаўнай палітыкі, таму ратыфікацыя і імплементацыя палажэнняў Канвенцыі з’яўляюцца хутчэй дапаўненнем і ўмацаваннем існуючых культурнай палітыкі і мераў па ахове і заахвочванню разнастайнасці форм культурнага самавыяўлення. Аднак, нягледзячы на значныя дасягненні, заснаваныя на выкананні ўмоў Канвенцыі, нельга замоўчваць пэўныя аб’ектыўныя праблемы, з якімі сутыкаецца развіццё нацыянальнай культурнай прасторы:

- неадпаведнасць аб'ёму дзяржаўнага фінансавання, які выдзяляецца сектару культуры, мэтам і задачам, што пастаўлены перад дадзеным сектарам. Так, удзельная вага бюджэтных выдаткаў на развіццё культуры ў 2014 г. склала 0,44 % ад ВУП [8, с. 4];
- абмежаванасць рэсурсаў і інфраструктуры для паўнацэннага далучэння да сучасных тэхналагічных рашэнняў, недастатковая даступнасць новых і рэдкіх узораў і прадметаў культуры. Гэта абмежаванасць задаецца шматлікімі фактарамі як палітыка-эканамічнага, так і сацыяльна-культурнага парадку. Складанасць вядзення гаспадарчай дзейнасці на тэрыторыі Беларусі адбіваецца на якасці і разнастайнасці культурных прадуктаў, якія даступны для жыхароў краіны. У рэспубліцы практычна адсутнічае практыка мецэнацтва і спонсарства (з прычыны афіцыйнай адсутнасці вельмі багатых людзей і іншых абмежаванняў такога роду дзейнасці). Таму дэманстрацыя рэдкіх твораў мастацтва арыентавана на магчымасць акупляльнасці. Пры сучасным узроўні прыбыткаў нашых суайчыннікаў знаёмства з культурнымі шэдэўрамі становіцца вельмі цяжкім. У выніку спектр сусветнай культуры, да якога магчыма далучэнне беларусаў, істотна звужаецца, як памяншаюцца і магчымасці дыялогу і ўзаемнага культурнага ўзбагачэння. Тэхнічная і інфраструктурная незабяспечанасць для дэманстрацыі сучасных твораў мастацтва абмяжоўвае далучэнне не толькі да элітарнай, але і да масавай культуры (якасныя музычныя пляцоўкі, канцэртныя залы, 3D кінатэатры ў Беларусі пакуль адзінкавыя і часта не адпавядаюць патрабаванням гастралюючых выканаўцаў) [9, с. 5].

Вырашыць акрэсленыя вышэй і іншыя праблемы, што стаяць перад нацыянальнай культурай, заклікана Дзяржаўная праграма «Культура Беларусі 2016 – 2020», праект якой падрыхтаваны Міністэрствам культуры, дзе вызначаны стратэгічныя, прыярытэтныя для дзяржавы і яе грамадзян, накірункі развіцця сферы культуры на наступную пяцігодку, а таксама Нацыянальная стратэгія ўстойлівага сацыяльна-эканамічнага развіцця на перыяд да 2030 г.

Стратэгічнай мэтай развіцця культуры абвяшчаецца павышэнне яе сацыяльнай ролі ў жыцці беларускіх грамадзян, умацаванне статусу Беларусі ў свеце як самастойнай высокакультурнай дзяржавы, якая беражліва ахоўвае сваю гістарычную спадчыну, рэалізуе канстытуцыйныя правы грамадзян [4, с. 30-31]. У 2016 – 2020 гг. галоўнымі задачамі ў галіне культуры будуць захаванне і прымнажэнне культурнага патэнцыялу краіны, яго рацыянальнае выкарыстанне; забеспячэнне максімальнай даступнасці для грамадзян якасных культурных даброт, тавараў і паслуг; павышэнне якасці адукацыі ў сферы культуры і мастацтва [Там жа, с. 31]. Дзеля паспяховага вырашэння гэтых задач прадугледжана павышэнне ўдзельнай вагі бюджэтных выдаткаў на развіццё культуры з 0,5% ад ВУП у 2015 г. да 1% у 2020 г. і да 2% у 2030 г. [Там жа].

Мяркуецца далейшае развіццё дзяржаўна-прыватнага партнёрства ў сферы культуры, адпрацоўка механізмаў больш цеснага ўзаемадзеяння дзяржавы, грамадства і бізнэсу. Пашырэнне такога роду партнёрства дасць магчымасць забяспечыць зацікаўленасць шырокага кола асоб у фінансаванні культурных праектаў, а таксама прыняцце імі пэўнай адказнасці за развіццё нацыянальнай культуры, што дазволіць пераадолець дзяржаўную манаполію ў сферы культурнай палітыкі. Новыя формы ўдзелу грамадзянскай супольнасці ў сацыяльна-эканамічным і грамадска-культурным жыцці краіны могуць быць замацаваны шляхам прыняцця закона аб мецэнацтве і дабрачыннай дзейнасці.

Такім чынам, далучэнне Рэспублікі Беларусь да Канвенцыі ЮНЕСКА «Аб ахове і заахвочванні разнастайнасці форм культурнага самавыяўлення» надало дадатковы імпульс умацаванню існуючай прававой, істытуцыянальнай і фінансавай палітыкі і праграм, што адпавядаюць яе палажэнням. Нягледзячы на некаторыя аб’ектыўныя праблемы, у першую чаргу эканамічнага характару, імплементацыя Канвенцыі з'яўляецца спрыяльным фактарам і інструментам арганізацыі дыялогу ў сферы культурнай палітыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии // Официальный Интернет-портал Организации Объединенных Наций [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml. – Дата доступа : 19.08.2015.
2. Беларуская культура сёння : гадавы агляд, 2013 / Міністэрства культуры Рэсп. Беларусь, ДУА «Інстытут культуры Беларусі» ; рэдкал.: Б.У. Святлоў [і інш.]. – Мінск : Інбелкульт, 2014. – 238 с.
3. Национальная стратегия устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2020 года / Нац. комис. по устойчивому развитию Респ. Беларусь ; редкол.: Л.М. Александрович [и др.]. – Минск : Юнипак, 2004. – 200 с.
4. Национальная стратегия устойчивого социально-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года // Экономический бюллетень НИЭИ Министерства экономики Респ. Беларусь. – 2015. – № 4. – С. 6–99.
5. О Белорусском общественном объединении «Отдых в деревне» // Белорусское общественное объединение «Отдых в деревне» [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://www.ruralbelarus.by/index.php?option=com_content&view=article&id=593&Itemid=16&lang=ru. – Дата доступа : 19.08.2015.
6. Список национально-культурных общественных объединений, зарегистрированных в Республике Беларусь // Аппарат Уполномоченного по делам религий и национальностей [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://www.belarus21.by/Articles/nac_cult_ob. – Дата доступа : 19.08.2015.
7. В Беларуси прошел X Республиканский фестиваль национальных культур // Исполнительный комитет СНГ. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://www.cis.minsk.by/news.php?id=3224. – Дата доступа : 19.08.2015.
8. Беларуская культура – 2014 : стан, тэндэнцыі і перспектывы развіцця / Міністэрства культуры Рэсп. Беларусь, ДУА «Інстытут культуры Беларусі» ; рэдкал.: Б.У. Святлоў [і інш.]. – Мінск : Інбелкульт, 2015. – 420 с.
9. Водолажская, Т. Имплементация Конвенции ЮНЕСКО об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения / Т. Водолажская, А. Зуйкова // Центр европейской трансформации [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://eurobelarus.info/old/images/stories/DK6.pdf. – Дата доступа : 19.08.2015.

Юдина А.И.
(Российская Федерация, г. Кемерово)

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА СОВРЕМЕННОГО ИНДУСТРИАЛЬНОГО ГОРОДА: СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В статье проведен анализ педагогического потенциала социально-культурной среды современного мегаполиса на примере города Кемерово. Автор утверждают, что современный музей, являясь одним из наиболее значимых компонентов социально-культурной среды современного индустриального города, обладает значительным педагогическим потенциалом, который заключается во взаимодействии и интеграции

традиционных музейных педагогических технологий и средств социально-культурной деятельности. Комплексное использование средств социально-культурной деятельности обусловливает эффективное взаимодействие традиционных и инновационных методов воспитания - создание исторической преемственности культуры на почве национальных традиций, восстановление во многом утраченной системы праздников, обрядности, традиционных форм отдыха и развлечений.

Ключевые слова: социально-культурная среда, музей, гражданско-патриотическое воспитание, национальная идентичность, культурные традиции.

Смена ценностных ориентиров, произошедшая в последние десятилетия, привела к существенным изменениям межкультурных и социальных связей. Негативной тенденцией явилось падение духовной нравственности молодежи, семейных устоев, разрушение культурных традиций народов России.

Обращение к проблеме формирования социокультурной среды в системе инфраструктуры региона обусловлено современными условиями нестабильного социума, возникновением острой межкультурной и социальной напряженности в обществе.

Создание условий для позитивной социализации личности молодого поколения на сегодняшний день является одной из наиболее актуальных проблем современного общества. Инфраструктура культуры, в этой связи, обладает огромным педагогическим потенциалом для реализации задач социализации молодежи.

В этой связи историко-культурное наследие является значимым фактором современного развития территорий, поскольку общеизвестно, что именно наследие способствует формированию идентичности населения и сохранению культурного многообразия. Но это действенно только в случае, если культурное наследие осознается и используется в качестве ресурса развития [3].

Социально-культурная среда - сегодня становится ключевым понятием современного общества, наиболее точно характеризующим его культурную и духовную составляющую. В этой связи формирование и развитие социально-культурной среды становится важнейшим условием социализации личности, особенно в возрастной период жизни человека, когда происходит становление, определение жизненных планов [3].

В своих научных исследованиях ученые Брижатова С.Б., Генова Н.М., Курбатов В.И., Курбатова О.В., Марков А.П., Бирженюк Г.М. с различных позиций рассматривают понятие «социально-культурная среда» [1, 2].

Анализ научной литературы позволил нам обобщить основные положения, изложенные вышеуказанными авторами. «Социально-культурная среда» – это, во-первых, результат всей совокупности культурной деятельности общества – прошлой и настоящей (включая инфраструктуру организаций социально-культурной сферы, произведения искусства, и т. п.); во-вторых, это институт приобщения граждан к нравственным ценностям, хранимым ею; в-третьих, это область творческой реализации духовного потенциала личности [3].

Таким образом, опираясь на основные положения, изложенные в исследованиях ученых, мы можем сделать вывод о том, что понятие «социокультурная среда» тесно связано с понятием «социализация личности». В самом общем виде социализация включает в себя освоение человеком культуры, опыта общественной жизни, социальных норм эффективного взаимодействия с другими людьми, видов деятельности, способов общения, познание окружающей социальной действительности [3].

В ходе научного исследования был изучен опыт муниципальных образований по сохранению и популяризации историко-культурного наследия Кемеровской области. Следуя логике нашего исследования, предлагаем практический опыт областного центра – города Кемерово по вышеуказанной проблеме.

Культурная политика города Кемерово определяет приоритетные направления в отношении историко-культурного наследия: увековечение памяти выдающихся земляков; воспитание патриотизма и уважения к прошлому и настоящему родного края, формирование преемственности поколений через развитие системы школьного музееведения; сохранение материального культурного наследия и формирование благоприятной городской среды и новых символов территории.

В рамках реализации первого направления в отношении историко-культурного наследия особое место в политике администрации города уделяется присвоению звания «Почетный гражданин города», мероприятиям памяти выдающихся земляков. В систему вошла практика увековечивания имен выдающихся жителей города - посредством установки памятных знаков, присвоения имен земляков учреждениям и присуждением именных премий в области культуры. Деятельность в данном направлении позволяет выступать историко-культурному наследию ценностным ориентиром в процессе формирования социально-культурной картины города, определения перспектив личностного и коллективного развития.

Гражданско-патриотическое воспитание является вторым приоритетным направлением политики в отношении историко-культурного наследия. В этой связи актуальной является выработка наиболее оптимальных путей выявления, сохранения и развития историко-культурного наследия как Российской Федера-

ции в целом, так Сибирского региона в частности. Традиционно важнейшим институтом этой деятельности являются учреждения музейного типа. Сегодня сущность музея, его функции и значение меняются. Музей это не просто хранитель исторического и культурного опыта, в настоящее время он является социальным институтом, отвечающим запросам населения, центром сосредоточения свидетельств национальной самобытности местных сообществ, активным участником процесса формирования и пропаганды социокультурных ценностей. Особое внимание уделяется формированию музейно-туристических комплексов, которые одновременно выступают местом хранения и презентации ценнейших разноплановых достижений прошлого и эффективно работающими учреждениями, развивающими многофункциональность, уникальность и доступность социально-культурного пространства региона.

Благоприятной образовательной средой для решения комплекса задач гражданско-патриотического воспитания школьников является музей на базе образовательного учреждения, который зачастую обладает большими возможностями для формирования системы ценностей личности на ранних этапах развития. Пространство школьного музея является органичной площадкой реализации главных педагогических принципов образовательного процесса и культуроохранных технологий в рамках эффективного использования вещественных источников и свидетельств социальных, культурных и исторических преобразований. В музее школьник усваивает определенные идеи, моральные ценности и установки, эмоционально переживает встречу с предметами культуры и истории, то есть в музее успешно реализуется тенденция воспитывающего обучения.

В настоящее время в городе Кемерово функционирует 92 музея, созданных на базе образовательных учреждений.Музеи имеют разные профили: комплексные, историко-краеведческие, художественные, мемориальные, экологические, по истории медицины, по истории образования.В фондах школьных музеев хранится более 75 тыс. экспонатов, включая раритетные археологические, исторические и палеонтологические экземпляры. Ежегодно число посетителей этих музеев превышает 130 тыс. человек.

Музеи образовательных учреждений города имеют комплексную структуру. Экспозиции большинства музеев состоят из трех стержневых разделов: история школы, краеведение, история города, тем самым у школьников формируются краеведческие представления, складывается оценка исторических предпосылок формирования современного социально-культурного пространства региона, который является мостом проживания самого ученика, его семьи и друзей.В школьных музеях представлены экспозиции по истории промышленных предприятий; учреждений культуры и образования; отражению подвига воинов-кузбассвоцев, участников военных действий; детского туризма в Кузбассе; международных связей Кемеровской области; русского быта инародных промыслов; по этнографии и археологии, флоре и фауне Кузбасса.

Многопрофильный подход к формированию экспозиций школьных музеев обусловлен желанием презентации многообразия сфер человеческой деятельности, что отражает направленность работы музея в аспекте социализации личности.

При активном участии школьных музеев собраны материалы об учителях г.Кемерово для издания книги «Поклон учителю», проводятся тематические выставки из фондов школьных музеев на базе социально-культурных учреждений города.Подобные мероприятия позволяют активно включать школьные музеи в социально-культурное пространство, укреплять партнерские отношения между музеями, общественными организациями и культурными учреждениями, знакомить местное сообщество с деятельностью музеев образовательных учреждений и определять перспективы развития культурной политики региона.

Системный подход школьных музеев, направленный на активное привлечение школьников в исследовательскую, собирательскую, экскурсионную деятельность, позволяет им выступать эффективным агентом в реализации образовательных, воспитательных и развивающих задач, путем интеграции подрастающего поколения в социально-культурное пространство региона.

Сохранение материального культурного наследия и формирование благоприятной городской среды является третьим приоритетным направлением культурной политики города Кемерово.В настоящее время на территории города находится 126 памятников истории и культуры, отнесенных к объектам культурного наследия: 3 археологических, 89 архитектурных, 17 исторических и 17 монументального искусства.

Модернизация, проведенная в музее-заповеднике «Красная Горка» - прекрасный пример, иллюстрирующий современный подход к формированию социально-культурной среды в сочетании принципа сохранения и обогащения исторического места в географии города. Культурно-образовательная деятельность - одно из основных направлений деятельности музея, теоретической основой которой является музейная педагогика; важное звено музейной коммуникации.

В начале XXвека территория Красной Горки или Кемеровского рудника была не только промышленным, но и культурным центром, местом формирования городского образа жизни. Возрождение территории началось с 1992 года, когда городской администрацией было принято решение о создании музея-

заповедника в «Доме Рутгерса». В 2001 году музей был открыт для посетителей. В период с момента открытия данного музея, проделана большая работа, и все это время музей находился в «зоне особого внимания» руководства региона. Проведены семинары с участием голландских архитекторов, историков, краеведов, были выработаны основные направления развития музея и прилегающей территории, тем самым музей превратился в заметный культурный центр города.

В 2003 году территория обогатилась еще одним уникальным объектом - монументом «Память шахтерам Кузбасса» Э. Неизвестного. В 2007 году в плане празднования 100-летия Кемеровского рудника удалось преобразить ближайшую к музею территорию (аллея, парк техники, экспозиция «Музей-шахта»).

В 2008 году на территории музея открыты две новые смотровые площадки от здания музея к памятникам истории на берегу Томи. В 2010 году - виртуальная экспозиция под открытым небом «Телескоп в прошлое», реализованная на средства гранта фонда Потанина.В 2008 году выполнен проект зон охраны Красной Горки, в 2011 году - проект реставрации объекта культурного наследия России и Голландии «Школа Кемеровского рудника», построенного голландским архитектором Ван Лохемом в 1927г. Этот проект выполняется вместе со специалистами в области сохранения культурного наследия и архитекторами из Голландии в рамках программы «Совместное культурное наследие России и Нидерландов».

Обновленная территория уже стала любимым местом отдыха и значимым культурным центром города. Ежегодно музей посещают около 70 тысяч человек, что говорит о ценности данного социально-культурного института, выполняющего роль объединяющего пространства. Развивая муниципальный музей, администрация ставит перед собой цель познакомить горожан с историей родного города, вписавшей Кемерово в контекст мировой истории.

Подводя итог вышесказанному, мы можем сделать вывод о том, что в условиях конкретного региона в зависимости от характера и интенсивности проблем, имеющихся ресурсов, те или иные составляющие социально-культурной среды могут выступать в качестве приоритетных направлений культурной политики муниципального образования, а также позволяют реализовать модель социально-культурной среды региона.

Таким образом, современный музей, являясь одним из наиболее значимых компонентов социально-культурной среды современного индустриального города, обладает значительным педагогическим потенциалом для социализации личности, который заключается во взаимодействии и интеграции традиционных музейных педагогических технологий и средств социально-культурной деятельности.

Комплексное использование средств социально-культурной деятельности обусловливает эффективное взаимодействие традиционных и инновационных методов воспитания - создание исторической преемственности культуры на почве национальных традиций, восстановление во многом утраченной системы праздников, обрядности, традиционных форм отдыха и развлечений, возрождение народного искусства, ремесел, народных игр, развитие творческого потенциала личности, патриотизма и гражданственности. В основных формах музейной культурно-образовательной работы реализуются с разной степенью полноты такие основные категории педагогики как развитие, образование, обучение и воспитание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брижатова С.Б. Системообразующие основания разработки региональных программ социокультурного развития в России. – Москва: МГУКИ, 2001.
2. Генова Н.М. Культурная политика в системе инфраструктуры культуры региона: монография / Н.М. Генова. – Омск: Изд-во Ом.гос. ун-та, 2011.
3. Юдина, А. И. Формирование социально-культурной среды в системе инфраструктуры региона, как основа социализации молодежи /А. И. Юдина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: науч. журн. - Кемерово. - 2012. - с. 195-203.

Якубович И.Ф.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

ЛОГИСТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЕЯ

Актуальность темы связана с выработкой механизма мобильности при самоидентификации музея в перманентно изменяющихся условия современной действительности. Цель - формирование умений построения логистической цепи разработки «концепции полезности». Методы - обобщение музейной практики системный анализ, статистический опрос.

Термин «логистика» происходит от греч. λογιστική, что означает «расчет, размышление». В широкое понимание логистики как науки об организации рационально процесса планирования, управления и контроля различных видов деятельности. Сегодня дает возможность использовать принципы логистических исследований во всех отраслях, в том числе и в музейной.

Изменения, которые происходят в социально-экономической и общественно-политической системе государства расширение информационного пространства музея, возможность обобщать мировой опыт и необходимость реализовывать спрос современных потребителей культурных ценностей продиктовали изменение подхода к определению понятия «музей», где на первое место в современных условиях ставиться такая понятийная составляющая, которая очерчивает место музея в сфере услуг с вытекающим оценочным критерием ликвидности и экономической состоятельности. Востребованными, как считают некоторые музейные деятели, останутся те, которые смогут «поддерживать тонкую грань, между деловой моделью музея и его научно-собирательской деятельностью»[1] очередь, по мнению известного испанского культуролога Кастелье М. «музеи могут стать мавзолеями культуры и истории, существующими для мировой элиты, а могут взять на себя роль проводника культуры и коммуникаций в обществе» [2] Динамика развития музея привела к необходимости пересмотра взглядов на понятие «современный музей», так Лаптенок И., дает определение как «организации с комплексом специальных задач и функций, на основе которых разрабатываются концепции музеев, комплектуются коллекции, определяются методы и формы работы с аудиторией». [3].

Определение, закрепленное на законодательном уровне расставляет следующие акценты: «музей является научно-исследовательским и просветительным учреждением культуры, доступным для посещения гражданами Республики Беларусь, иностранными гражданами и лицами без гражданства, и выполняет роль научного, культурно-просветительного и методического центра музейного дела в республике. Музей собирает, изучает, экспонирует, популяризует и сохраняет движимое и отдельное недвижимое историко-культурное наследие, содействует повышению образованности населения, распространению знаний о человеке и его среде"[4.]. Исходя из обязательности правовых норм, реализация данных задач является ведущей составляющей всей музейной деятельности.

Перманентно изменяющиеся социально-экономические условия проводят пересмотр профессиональных подходов. Модель отношений, выстроенная на преимуществе менеджерского подхода и разработке музейного продукта, как основного направления коммуникативной составляющей музея, значительно сужает социальную значимость данного института. Культура, как духовная, так и материальная, всегда является отражением жизнедеятельности людей, их миропонимания, среды бытования, поэтому такая задача музея как определение и идентификация определенных культурных кодов и интерпретации их для представителей современного общества не менее важна. В этом смысле они должны стать средством для наведения мостов между культурным наследием и живой культурой. Современные вербальные источники информации расширяют информационное поле с незначительными затратами и владеют высокой степенью скорости обработки. Но вместе с этим они утратили такое обстоятельство как предметность, что в реалиях нашей современной жизни приводит к опосредованности и поверхности восприятия фактологической информации. Стала очевидна растущая стандартизация и унификация общественной жизни, которая привела к изменению ценностных приоритетов. А ведущее место в музее заняла культурно-образовательная деятельность как наиболее эффективный способ для привлечения посетителей в музей путем расширения доступа к музейным ценностям. В свою очередь коллекции музеев, атрибутированные в своей подлинности, приобретают в общественном сознании особую значимость как нечто ценное и неповторимое. Музей видеться как хранилище «коллективной памяти» человечества и владеет уникальной информацией, другими словами знаниями других столетий, культурного значения, заключенных в памятниках пошлых и современных эпох. Ее определение, исследование, и презентация широкой публике становится задачами сегодняшнего дня.

В сложившихся условиях бытования закономерным направление развития музея являться его самоидентификация. Какой он должен быть сегодня? Именно логистический подход как механизм самоидентификации позволит найти ответ на множество вопросов и сформировать целостную «концепцию полезности», оценить уровень значимости, а также позволит в будущем грамотно реагировать на изменения в общественно-экономической среде с поправкой на адаптационные факторы стратегического планирования.

Общая методологическая база логистики выделяет следующие виды и функции:

1. Микрологистика ориентирована на решении оптимизационных процессов внутри организации и позволяет определиться в следующих вопросах: анализ, контроль, управление, планирование, организация всех сфер деятельности; управление промежуточными стадиями; управление внутренним перемещением; организация и управление информационно-рекламной деятельностью

2. Макрологистика ориентирует на решение вопросов внешнего взаимодействие: исследование сфер взаимодействия и круга посетителей, анализ схем распределения услуг и их построение; обеспечение информационного сервиса; развитее инфраструктуры.

Механизмы микрологистки находят свое применение во всех вида музейной работы. Первый аспект, научно-фондовая деятельность, при всей разноплановасти ее задач наиболее консервативная. Тем не менее, система учетно-хранительской деятельности, которая уже состоялась и опирается на общие тенденции, свойственна всей музейной системе. Понятие "управление коллекциями" с учетом логистического подхода четко сопряжено с коэффициентом полезности и включает различные виды деятельности, направленные на обеспечение комплектования, учета, исследования, интерпретации и обеспечения долговременного сохранения и безопасности музейных фондов. Если формально составляющая этого вида деятельности четко регламентирована рядом нормативных документов, включая Закон о музеях и Музейном фонде, Положение о Музейном фонде Республики Беларусь, а также утвержденной Министерством культуры Республики Беларусь Инструкцией о порядке комплектовании. Внутримузеного учета, научной обработки и хранения музеных предметов и коллекций. То порядок и методика коллекционирования, критерии отбора предметов музейного значения и их включения в музейый фонд определяется каждым музеем в индивидульном порядке согласно концепции комплектования, решение о включении дальнейшее распределение по типам хранения и коллекциям принимаеться фондово-закупочной комиссией. Последующая работа с музейными предметами и коллекциями связана с их изучением и инвентаризацией, в результате которых создается многоуровневый банк сведений о ценностях, хранящихся в музее. Эффективное управление должно основываться на четко обоснованой программе коллекционирования и последующих процедурах, регламентирующих каждодневную работу в этом направлении. "Концепция полезности" в данном виде деятельности будет реализовываться по средствам стратегического коллекционирования отраженного в общемузейной программе комплектации с учетом репрезентативности всех коллекций фонда.

Представить логистическую мобильность в управлении репрезентативностью коллекций можно на примере коллекции "Печатных изданий. Современной белорусской литературы". История ее формирования связана с необходимостью выделения тематического комплекса для фонда Витебского литературного музея, что составил основу будующей музейной экспозиции. В состав коллекции входят книги писателей земляков с автографами, которые тематически дополняются брошюрами и периодическими изданиями. Современный подход к оценке репрезентативности музейного собрания фиксирует внимание на следующих направлениях:

1.Ценностная характеристика основного предмета коллекционирования;

2.Определение направления прогнозного комплектования;

3. Целевая систематизация собранного материала;

4.Спектр коммуникативных возможностей.

Ценностная характеристика книги как основного предмета комплектования сопряжена с дуалистической природой книги. Российский книговед И. Боренбаум выделили три основных подхода к изучению книги, как объекта музейного собрания: существенный, формальный и смешанный. При существенном подходе под книгой понимается размещенный в ней текст (литературный, технический и т. д.) - содержание. Формальный подход ограничивается преобладающе внешней формой книги, составляющими ее элементами (обложка, переплет, титул, аркуш, шрифт, иллюстрация, формат, объем. Смешанный подход требует учета как содержательного, так и формального, таким образом, учитывается дуалистическая природа книги [5]. Особенность генетической природы предмета возвышает ее на новый информационно-качественный уровень в сравнении с другими коллекциями.

Семантическая составляющая характеристики акцентирует внимание на следующих темах:

-особенности издательской деятельности региона;

-обзор литературно-краеведческих тем;

-предметная составляющая коллекции;

-расширенная оценка реликтовости.

Происходит выработка и формулирование принципов выделения предметов в данном случае книг-памятников и включения их в музейный фонд с учетом следующих принципов: цель, задачи, профиль комплектования; историко-культурная значимость всего тиража; историческая значимость конкретного экземпляра; характер комплекса книг. Исторические реалии функционирования литературной экспозиции на разных отрезках времени могут утрачивать глобальную актуальность уровня экспозиции и быть переведенными в плоскость другого музейного продукта с выраженной культурно-образовательной целью. Так, особенностью литературных тем становиться их первоначальная ориентированность на элитарного посетителя (поданным опроса, проведенного среди посетителей Витебского литературного музея, такого мнения придерживается около 70% респондентов (2003-2008гг)).[6]. Четко определенные адаптационные механизмы

макрологистики позволяет быстро произвести смену структурно-функциональных и видовых характеристик музейного продукта в плоскость образовательных программ. Соответственно происходит переосмысление причинно-следственных связей в комплектовании и экспонировании данного предмета.

В дальнейшей экспозиционной работе по литературному краеведению ведущим способом выражения становиться образная подача, которая в свою очередь включается в парадигму подачи тем литературного профиля в широком понимании как разновидность, сохраняющая нематериальную культуру, застывшую в литературных образах, обычаях, легендах, явлениях. Справедливым становиться сравнение история - это факт, а литература - одухотворенный факт. Такая категория выставок-образов может стать эволюционным этапом в трансформации подачи темы литературного краеведения. Оценочные критерии адаптационных механизмов в отношении коллекции печатной продукции становятся:

1. Генетический дуализм природы коллекции;

2.Выроботка маргинального реликтового списка;

3. Приоритетное использование инструментария музейно-образного метода;

4. Познавательно-образовательная ориентированность тем коллекций;

5. Профессиональная обработка особенностей информационного потока и особенностей историко-литературного процесс.

Второй аспект проработки темы связан с формированием аудитории и изучением потребительского сегмента. Здесь инструментом макрологистики в достижении социальной пользы становиться инструментарий стратегического маркетинга, который базируется на глубоком знании ситуации ее оценке и умении приспосабливаться к меняющимся обстоятельствам. По данным отчета Витебского литературного музея за 2003-2008 г. 71% посетителей составили школьники, меньшие доли составили другие категории посетителей. Выявленное падение интереса наблюдается в среднем возрасте, где человек имеет возможность самостоятельно активно получать информацию, вторичным обращением в музей становиться необходимость обновить или припомнить имеющиеся знания. По данным опроса поведенного в музее среди мотивов прихода выделяют: получение новой информации, знакомство с новой темой, просьба ребенка. Источником информации становиться: уровень осведомленности «знает по жизни», школа, реклама, интернет.

Разнообразие форм взаимодействия: тематические и обзорные экскурсии, лекции, выездные занятия для детских садов и младших школьников, занятия, разработанные на принципах интерактивности, музейные уроки, внедрение программы «Литературное краеведение», вечера, встречи, конкурсы, совместные тематические семинары, недели литературы, дни письменности, юбилейные даты. Всё имеет свою точную логистическую цепь продвижения в виде разработки концепции маркетинга в следующих направлениях:

1.Расширение географии потенциальной аудитории.

2. Работа по организации группового посещения музея.

3. Включение предложенного музейного продукта в туристические маршруты.

4.Организация грамотной рекламной компании.

5.Подготовка печатной и сувенирной продукции.

6.Развитее и использование в инфраструктуре передовых технологий.

7.Возрастная и групповая ориентация.

8. Профессионализм подачи материала.

Выставки и экспозиции – основное средство музейной коммуникации. На этом уровне деятельности музея происходит тесное взаимодействие макрологистики и микрологистики. Умение создавать востребованные новые экспозиций, новые музеи - дает оценку всей предшествующей содержательной работе - третий аспект. Главным инструментом успешного выставочного менеджмента - логистика, которая позволяет собрать воедино научные экспертизы, проектный менеджмент и специальные знания в области музеелогии. Использование инструментария логистического анализа предполагает наличие обоснованной концепции, формулировки конкретных целей, профессиональной организации труда, грамотное распределение обязанностей среди сотрудников, использование всех видов ресурсов. Основой успеха является тщательное стратегическое планирование ресурсов (время, финансы, персонал и основательная подготовка структурного плана проекта, охватывающая все сферы деятельности и этапы реализации: (документирование, контроль, оценка и коммуникация. В качестве самостоятельного направление работы следует учитывать менеджмент сопутствующих выставок. Логистика выставочного менеджмента - комплексная задача, объединяющая многие сферы деятельности в одной структуре проекта. Логистика проектирования музейной экспозиции складывалась на основе многолетней практики, и содержит несколько параллельных компонентов и процессов: научной концепции соответствует эскизный проект; тематической структуре и плану – генеральное художественное решение. Целостное видение экспозиции разными специалистами – ключ к успеху. В создании музейной экспозиции или выставки не бывает второстепенных задач и ролей. С точки зрения авторов художественного проекта они часто ощущают себя как переводчики и режиссеры, кото-

рые “работают синхронно с кураторами, научными сотрудниками, реставраторами, а также с графическими дизайнерами, медиадизайнерами. Обширное применение графики, специфического архитектурных элементов, цветов, качественного освещения, движущихся изображений и звука может сыграть решающую роль в восприятии посетителя. Специфика музейной экспозиции в том, что время и пространство в ней сложно сжимаются. Посетитель сам определяет, как долго и насколько интенсивно он будет осматривать отдельные экспонаты и темы; его путешествие может затянуться, он пересечет его за несколько минут. В музейной экспозиции возможно работать в четырех измерениях, а правильное оформление экспозиции помогает управлять процессами восприятия.”[7]. Экспозиция считается успешной тогда, когда она оставляет неизгладимое впечатление в памяти посетителя, а также соответствует главной цели “концепции полезности”.

Грамотно выстроенная музейная логистическая система позволяет реализовать главную цель логистики по созданию “концепции полезности” всей деятельности музея. Наличие следующих характеристик в созданной логистическая система становиться индикатором результативности управленческого процесса:

1.Оптимальность – одно из самых важных свойств логистических систем, является свойством необходимым и преднамеренным, так как в процессе управляемых воздействий принимаются в основном оптимальные решения или близкие к ним, что и обеспечивает высокий уровень совершенствования системы.

2. Взаимосвязь элементов логистической системы (во внешних системах взаимосвязь обеспечивается заключением договора между сторонами), во внутренней логистической системе взаимосвязь обеспечивается внутрипроизводственными отношениями элементов).

3.Синергизм – свойство, которое проявляется в превышении некой конечной эффективности по сравнению с простым суммированием результатов деятельности любых частей управляемой системы, связано с логической разумной расстановкой приоритетов в управляемой системе, выявлением внутренней взаимозависимости решаемых управления материальными потоками.

4.Эквифинальность – свойство, известное как состояние системы и ее развитие, которые обусловлены поступательностью движения и получения в результате этого определенной эффективности проводимых работ. При этом влияние отдельных внешних и внутренних факторов не может в корне изменить ожидаемого результата.

5. Сложность логистической системы характеризуется следующими признаками: наличие большого числа элементов (звеньев); сложный характер взаимодействия между отдельными элементами; сложность функций, выполняемых системой; наличие сложного организованного управления; воздействие на систему большого количества факторов внешней среды. [8]

Музейные институты за долгую историю своего бытования прошли сложный путь становления и развития, однако на современном этапе, самоидентификация тесно связанна с развитостью музейной логистической системой как основного связующего звена всей музейной деятельности, позволяющей четко ориентироваться в социально-экономической действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1.Информационный бюллетень ИКОМ- 2001, № 4, с. 11.

2.Кастелье М. Музей в эру информаций проводники культуры во времени и в пространстве \\ Информационный бюллетень ИКОМ - 2001, №4, с. 3.

3.Лапцёнок І. Трансфармацыя акцэнтаў музейнай палітыкі і праблема ўкаранення стандартаў у музейную дзейнасць\\ Культура Беларусі рэаліі сучаснасці. Матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі,- Мн.,2012.

4. Закон Республики Беларусь от 12. 12. 2005 г. № 70-3 (ред. От 3.07. 20011 г.). О музее и музейном фонде Республики Беларусь.

5. Боренбаум И. Е. Книга как объект восприятия// Художественное восприятие. Основные термины и понятия (Словарь – справочник)/ Тверь государственный ун-т. Ред.- составитель М. В. Строгонов. – Тверь, 1991. – с. 31-32.

6. Якубович И. Ф. Музей и аудитория: вопросы популяризации тем литературного краеведения // Наука – образование, производство, экономика: Материалы XIX (66 Региональная научно-практическая конференция преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск 13- 14 марта 2014 г.: в двух томах/ Вит. Гос. университе; редкол.: И. Н. Прищепа (гл. ред.) - Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014. – с. 225-226.

7. Музейные учереждения Беларуси в 21 веке. Концепция развития музейного дела Республики Беларусь./ Информациооный – методические рекомендации Министерства культуры Республики Беларуси – Мн., 2004 г.

8. Логистика в схемах и таблицах: учебное пособие/сост.: Широченко Н. В., Белякова Е. В., Гильц Н. Е: Сиб. гос. аэрокосмич. Ун-т. Красноярск, 2008

Навуковае выданне

ЗБОРНІК ДАКЛАДАЎ І ТЭЗІСАЎ
VI МІЖНАРОДНАЙ НАВУКОВА- ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
«ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ»
(Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года)

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 08.11.2016 Фармат 60x84 1/8
Папера афсетная Гарнітура Times New Roman
Друк лічбавы Ум.-др.арк 106,9 Ул.-выд.арк. 110,4 Наклад 40 экз. Заказ № 2262
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66
e-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com
Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае
Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185